Georg Benda
und das deutsche Singspiel.

Inaugural-Dissertation,

der

philosophischen Fakultät in Rostock

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Fritz Brückner.

(Leipzig.)

Leipzig,

Druck von Breitkopf & Härtel,

1904.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549203_0037

Herrn

Professor Dr. Carl Hünlich

in Leipzig

aus Dankbarkeit gewidmet.

Referent:

Prof. Dr. Thierfelder.

Vorwort.

Diese Arbeit hat sich im Laufe mehrerer Jahre aus einer historischen in eine theoretisch-prinzipielle Untersuchung verwandelt. Deshalb sind verschiedene liebenswürdig gewährte Auskünfte noch unbenutzt gelassen. Ich möchte aber nicht unterlassen, allen Herren, die mich unterstützt haben, meinen herzlichsten Dank auszusprechen, besonders den Herren Prof. Kopfermann-Berlin, Prof. Georges-Gotha, Dr. Walter-Mannheim und Herrn Schatz-Rostock.

Einleitung.

. . . . »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Music verliehrt selbst, wo man ihr alles opfert«.

Georg Benda.

Das ernste deutsche Singspiel wird entweder zu weit zurückdatiert oder verwechselt mit ähnlichen komischen Bühnenwerken. Weiter steht seiner Schätzung das Urteil der meisten Fachmusiker entgegen, die ein musikalisches Bühnenwerk mit Dialog, im ganzen genommen, nicht als Kunstwerk gelten lassen wollen. Außerdem hat sich Webers Freischütz der Umstände wegen, unter denen dieses Werk gegen fremde Kunst ankämpfen mußte, uns so fest eingeprägt, daß aus der Zeit vor Weber höchstens Mozarts Entführung als ernstes deutsches Singspiel bekannt bleibt.

Auch wo man sich mit Musikgeschichte beschäftigt, können die Angaben, das deutsche Singspiel sei durch ein englisches Singspiel veranlaßt worden, wenig Interesse erregen. Diese Angaben sind falsch.

Auf Grund von Originaltheaterzetteln und im engsten Anschluß an die teilweise ausgezeichnet bearbeitete Geschichte der deutschen Schauspielbühne soll hier kurz zusammengefaßt werden, wie eigentlich Musik zur deutschen Bühne kam.

Es ergibt sich, daß beim Eintritt des deutschen Singspiels in das Repertoire eine genügende musikalische Vorbildung der Ausführenden vorhanden war, daß nicht nur instinktiv, sondern mit vollem Bewußtsein auf deutsches Singspiel hingearbeitet wurde, schließlich, daß der größte fremdländische Einfluß, der des französischen Singspiels, wenn auch nicht beseitigt, so doch ästhetisch überwunden wurde.

Das ernste deutsche Singspiel war der erste Versuch, auf deutscher Bühne die Stoffkreise des Schauspiels und der Oper sich berühren zu lassen. Der unkünstlerische Zauberspuk hat wieder die Trennung von Oper und Schauspiel herbeigeführt. Die Schauspiel- resp. Opernhäuser wurden immer größer gebaut, bis sich zunächst für das Schauspiel das Bedürfnis nach kleineren, intimeren Theatern wieder geltend machte. Klein waren die Theater des 18. Jahrhunderts, von denen im folgenden die Rede sein

soll, alle. Es sind sogar Baudimensionen[1]) bekannt, einige Theater[2]) stehen heute noch.

Dieses deutsche Singspiel muß daher mit dem Maßstab einer aus dem Schauspiel heraus sich entwickelnden Musik beurteilt werden. Denn mit dem Singspiel zugleich entwickelt sich die Schauspieltechnik, sie braucht noch heute, was man damals der Musik im Melodram (Monodram) aufbürden wollte[3]), während die Singspielmusik der sinnlicheren Gewalt der Italiener weichen mußte.

Der historische Verlauf[4]) stellt sich also so dar, daß bei den Bestrebungen, dem Schauspielrepertoire Abwechslung innerhalb ästhetischer Grenzen zu schaffen, ein Singspiel miterschaffen wird. Dabei versucht man, ganz analog wie beim Schauspiel, an heimische Gebräuche, an die Schule, an allgemein bekanntere Dichtungen und Gestalten anzuknüpfen. In der Ausführung muß die Ähnlichkeit mit dem Pastorale und mit französischer Konversationsphilosophie so viel als möglich vermieden werden. Natürlich kommt dabei auch viel Langweiliges und Ungeschicktes heraus. Es ist vielleicht typisch, daß alles Sagenhafte, wie es die Romantik und andere Richtungen des 19. Jahrhunderts für deutsche Musik benutzen, vermieden wird. Das Milieu des ernsten deutschen Singspiels ist die Familie. Nur die den Franzosen nachahmende Richtung betont einen sozialen Gegensatz — da ist er auch im ernsten Singspiel — und macht aus dem ganzen Stück den Beweis einer »Sentenz«. Diese Sentenzenpoesie finden wir als überreifes Verstandesprodukt bei Spaniern, Italienern und Franzosen gleicherweise.

Das ernste deutsche Singspiel zeichnet sich vor allem durch seine Decenz aus[5]). Die höchsten Affekte, von deren Wirkung die zeitgenössischen Kritiken berichten, sind nicht in Sterbe- und Trennungsszenen, sondern in solchen Stellen zu suchen wie »Ihn wieder zu sehn, meinen Romeo«[6]); also nicht elementare Affekte, sondern die unwillkürlichen Äußerungen eines sorgsam gehüteten und lange beherrschten Empfindens wirken. Gegenüber ausländischen Vorbildern wird ganz absichtlich das Liebesleben der Hauptpersonen musikalisch nicht offen ausgesprochen, erst Not und Mißverständnis, auch Zank lassen die wahren Empfindungen zum Ausbruch kommen. Von der Verschwommenheit der Romantik ist, soweit die Musik in Betracht kommt, noch nichts zu merken, auch der Dialog fängt an, sich der Musik anzupassen.

---

1) Vgl. Wustmann a. a. O.
2) U. a. das Theater im Schloß Friedenstein in Gotha, wo Georg Benda wirkte.
3) Nämlich die langen Monologe.
4) S. 9 ff.
5) Anders das süddeutsche Singspiel.
6) Georg Benda, Julie u. Romeo.

Mit Mozart setzt leider, von diesem Standpunkt aus gesehen, die musikalische Ironie vernichtend über dies Stück deutschen Gemütslebens ein. Nur wenn man ein deutsches Singspiel musikalisch in dieser Hinsicht begreifen will, kann man es schätzen. Die Textbücher beweisen übrigens auch hier wieder, daß, wie in der Geschichte des Liedes, die Musiker den Schatz deutscher Empfindung verständnisvoller zu wahren wußten als die Dichter.

Die deutschen Singspiele des Dichters Friedrich Wilhelm Gotter und des Komponisten Georg Benda, beide in Gotha, verdanken ihre Entstehung besonders günstigen Umständen, die im folgenden dargestellt werden.

I.

Die Entwicklung der Musik bei der deutschen bürgerlichen Bühne.

Das deutsche Singspiel ist aus einem Bedürfnis der bürgerlichen deutschen Bühne entstanden. Der historische Verlauf scheint folgender gewesen zu sein:

Ein deutsches Berufstheater läßt sich etwa um 1700[1]) erkennen. Auf diesem wird teils der größeren Anziehungskraft wegen, teils bei größerem Wohlstand Zwischenaktsmusik[2]) gemacht.

Musik hingegen, die zum Bühnenstück hinzutritt, wird auf den Zetteln immer erwähnt. Sie ist zunächst Dekorationsstück, doch ist ihre Verwendung mit der Zeit ziemlich groß. Die Zwischenaktsmusik hat es zu keiner bis jetzt bekannt gewordenen Litteratur gebracht. Dagegen nimmt die Manier, gewisse Stücke »mit Singen und Tanzen« zu beschließen, wahrscheinlich nach französischem Vorbild, zu; es erhalten sich derartige Stücke (Molière, Scarron usw.) sehr lange auf dem Repertoire.

Weit bedeutender ist die Verwendung der Musik zum Tanz und zur Pantomime. Sie hat uns hier nur insoweit zu interessieren, als aus der großen Zahl dieser teilweise »ernsthaften« Ballette[3]) auf ein rhythmisch geschultes Personal und gute Kapellen geschlossen werden muß. Bis zur »Sing«kunst war hier nur ein Schritt. Selbst die Verfertiger und Komponisten solcher Handlungstänze sind, abgesehen von ausländischen Ballettmeistern (Nicolini, Noverre), Schauspieler. Berühmte Schauspieler begannen als Tänzer[4]).

---

1) Vgl. Carl Heine über Velten und die Wanderbühne u. a. m.

2) Es werden zwischen jedem Aufzuge, statt der Musick, von zwey Kindern sehenswürdige Tänze aufgeführet werden (27. Sept. 1741. Schönemann).

3) Eine Zusammenstellung nach Originaltheaterzetteln s. Anhang I.

4) z. B. Schröder.

Durch Gottsched wurde das Theater mit der deutschen Literatur verbunden. Es mangelte[1]) indessen bald an Stücken; auch wollten die ganz großen Tragödien nicht gefallen. Mit Recht wehrte sich Gottsched gegen das italienische Harlekinspiel[2]), obgleich er der Musik an sich durchaus nicht abgeneigt[3]) war. Er griff zum Schäferspiel und brachte es nach einer Tragödie als zweites Stück des Abends. Diese Zweiteilung ist das wichtigste Prinzip der reformierten Bühne geworden. Während nämlich die Wanderbühne gewöhnlich:

1. Hauptstück,
2. Tanz,
3. Nachspiel (ulkig)

brachte, trat mit Gottscheds Reform ein nach allen Seiten befriedigendes Theater ins Leben. Freilich blieb auch jetzt die nötige Produktion des Schäferspiels aus, aber es fanden sich doch bald genügend Schauspiele, die, entweder gekürzt oder gleich so geschrieben, zu zweit an einem Abend aufgeführt wurden. Innerhalb dieses Schemas trat das Singspiel dann an zweite Stelle und verdrängte den Tanz resp. das Ballett. Das Schema lautet nun:

Schauspiel		Schauspiel
Schauspiel	oder	Singspiel.

Schon einige Grétrysche und italienische Singspiele überschreiten dann den zeitlichen Umfang solcher Einteilung, aber erst die »Zauberflöte« zerstört definitiv den Zusammenhang zwischen Schauspiel und Singspiel. Der Untergang des Singspiels ist dadurch ebenso bedingt, wie durch die großen Leistungen Mozarts usw. erklärt.

Auf der mittelalterlichen Bühne ist die Musik entweder der Kirchenmusik entnommen oder dramatisch unwesentlich[4]). Auch sonstige Stichproben ergeben kein Resultat bez. der Verwendung der Musik. Z. B. ist: Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi (1711) von J. A. Stranitzky, 65 Szenen mit etwa 20 Liedeinlagen, die nach Gottsched von Schauspielern viel zum Vortrag benutzt wurden, kein Original, wie R. M. Werner[5]) nachgewiesen hat, sondern, wie das meiste Deutsche, Übersetzungen aus dem Italienischen. Die bekannten Harlekinaden fallen hier weg, weil sie alles auf eine oder wenige Melodien gesungen bringen: da kann, trotz des spaßhaften Charakters, von musikdramatischer Form nicht die Rede sein.

Die geistigen Strömungen, welche der Erschaffung eines Singspiels vorangehen, sind leicht gekennzeichnet: Auf der einen Seite der Haß

1) Neuber an Gottsched.

2) Auch Riccoboni und viele andere äußern sich entrüstet über diese unflätige Figur.

3) Seine Atalanta wurde mit Musik (Lied) aufgeführt.

4) S. Creizenach, dagegen sind Lieder der Maria Magdalena, der Sünderin, erwähnt, die fast dramatischen Zweck haben. (?)

5) Wiener Neudrucke. Demnach aus Gherardi's théâtre italien entnommen.

gegen die italienische Oper, auf der andern Seite der Gedankenreichtum der französischen Aufklärung.

In beiden Fällen wird nichts geleistet, weil einer nutzbringenden Ästhetik die wichtigste Grundlage fehlt, ständige Theatervorstellungen. Manche Unternehmungen werden vielversprechend eröffnet und gehen aus finanziellen Gründen unter.

Das Repertoire des 18. Jahrhunderts, welches sehr viel französische Stücke enthielt, fand nun in Lessings Stücken, in seiner Anwendung des Blankverses und in seiner erfolgreichen Hinweisung auf die englische Bühne neue, ausgiebige Nahrung. Daß aber damals mit englischen Stücken auch ein englisches Singspiel[1]) mit zu uns herübergekommen sein soll, ist falsch. Man ging wohl bei dieser Annahme von der Bemerkung auf den Theaterzetteln aus: »Erster Versuch vom Gebrauch des englischen Theaters«. Einmal wird das bekannte angebliche Singspiel »Teufel ist los« aber als Lustspiel aufgeführt, und dann befindet sich ebengenannte Bemerkung schon vorher auf den Theaterzetteln bei Aufführung englischer Schauspiele. Auch die Kritiken späterer Zeiten, und Schröders Mitteilungen lassen diese Stücke als nicht wertvoll erscheinen. Gut war daran nur die Handlung, die das bekannte Motiv der Zähmung einer bösen Frau darstellt.

Die wenigen anderen, mit Musik versehenen Stücke[1]), die ich auf Originaltheaterzetteln verzeichnet fand, sind gleichfalls wertlos. Die Musik war hier nur Aushängeschild.

Unterdessen mehrten sich die Schauspieltruppen und nahmen sich das Brot weg. Da wollte es der Zufall, daß ein bereits erfolgreicher Schauspieldichter, Christian Felix Weiße, der, durch die Kriegsverhältnisse in Sachsen gezwungen, die Begleitung eines Aristokraten ins Ausland übernommen hatte, in Paris Favartsche Singspiele sah und ihre Verpflanzung nach Deutschland anregte. Wie einst Gottsched der Neuberin von Leipzig aus zu Hilfe gekommen war, so erschienen Weisse und der Thomaskantor Hiller dem bedrängten Schauspieldirektor Gottfried Heinrich Koch mit ihren Singspielen als Retter in der Not.

Diese Rettung bleibt das Verdienst der Weiße-Hiller. Das französische Singspiel selbst dagegen wurde in Deutschland bereits mehrfach, und sogar französisch ausgeführt. Besonders verdienstlich für die Übersetzungen hat sich Theobald Marchand mit seiner Truppe gemacht. — Die Favartschen Singspiele wurden behandelt von Auguste Font. Sie sind dort mit Recht niedriger gehangen worden. Leider kann hier auf feinere Unterschiede nicht hingewiesen werden, doch genügt es vielleicht, zu bemerken, daß Grétrysche Singspiele textlich und musikalisch den

---

1) S. Anhang II.

Favartschen Singspielen überlegen sind. Gretry war in Italien gewesen. — 1766 gelangt, abgesehen von vereinzelten, noch nicht aufgeklärten Bestrebungen, das erste Singspiel Lisuart und Dariolette von Weiße-Hiller am Dienstag, den 25. November 1766 in Leipzig im Theater am Ranstätter Thor von der Truppe des Gottfried Heinrich Koch zur Aufführung. Hier stocken die Mitteilungen, denn die ersten Theaterzettel aus jener Zeit sind bis jetzt unauffindbar.

Für das deutsche Singspiel schien eine zeitlang Weimar[1]) der geistige Mittelpunkt und Anfang werden zu sollen. Die berühmte Truppe des Abel Seyler hatte dort bereits ihren ständigen Kapellmeister, Anton Schweitzer, und das Glück wollte es, daß Wieland sich für eine deutsche Oper begeisterte. Solche Bestrebungen sind nicht selten in jener Zeit, gehen aber vielmehr aus längst erhobenen theoretischen Forderungen hervor, als aus einem wirklichen Bedürfnis resp. Verständnis. Schon die Stoffwahl der »Alceste« als einer deutschen Oper berührt merkwürdig, die »Rosamund« ist stofflich eher deutsch zu nennen: dieser Oper schadete es sehr, daß ihre am 11. Januar 1778 in Mannheim angesetzte Aufführung durch den Tod des Kurfürsten verhindert wurde. Noch ist zu erwähnen der »Günther von Schwarzburg« von Holzbauer, gleichfalls als deutsches Singspiel resp. Oper gemeint. Hermann Kretzschmar hat die Partitur herausgegeben und die Oper ganz offen als eine Blüte der italienischen Oper bezeichnet.

1774 brannte in Weimar das Schloß mit dem Theater nieder, die Truppe des Abel Seyler flüchtete, mit den besten Empfehlungen des Weimarer Hofes versehen, nach Gotha und wurde dort nach kurzer Zeit in ihren wesentlichen Bestandteilen der Grundstock des ersten deutschen stehenden Hoftheaters.

1775—79 hat dieses Theater unter glänzenden Auspizien bestanden. Hier fanden Georg Benda, seit 1750 Hofkapelldirigent[2]), und der Dichter Friedrich Wilhelm Gotter, ein geborener Gothaer und im höheren Justizfach angestellt, die so nötige dauernde Anregung durch eine lebendige Bühne; innerhalb dieses Zeitraums schufen beide diejenigen Werke, von denen im nachfolgenden geredet werden soll.

Georg Benda ist geboren am 30. Juni 1722, nach einer böhmischen Matrikel von Neubenatek, die mit dem Jahr 1722 beginnen, in Altbenatek in Böhmen.

Der Name Benda ist in der Musikerwelt so zahlreich vertreten, daß eine Biographie von Georg Benda nur auf Grund authentischer Belege

1) Hiller widmete seine »Jagd« der Herzogin Anna Amalie v. Sachsen-Weimar-Eisenach, das Werk wurde auch dort zuerst am 29. Januar 1770 von der Kochschen Truppe aufgeführt.

2) Erst später Hofkapelldirektor.

gebracht werden könnte[1]). Was Bendas Tätigkeit für das Theater anbelangt, so ist nur folgendes als sicher hervorzuheben:

Der König von Preußen fand in Franz Benda, aus derselben Familie der Bendas, eine ihm so zusagende Persönlichkeit, daß er ihn an das erste Geigenpult seines Orchesters berief. Entweder hat er nun selbst andere Glieder dieser Familie nach Berlin kommen lassen, oder diese haben solchen Anlaß dazu benutzt, genug, Georg Benda ist 1740 bestimmt in Berlin und läßt dort auch Kompositionen (nicht dramatisch) erscheinen.

1749 stirbt in Gotha der Kapellmeister Stölzel. Die nahen Beziehungen zwischen dem gothaischen und preußischen Hofe haben jedenfalls dazu beigetragen, Georg Benda an diese Stelle gelangen zu lassen. Schon in Stölzel hatte der Gothaer Hof einen ausgezeichneten Komponisten und Orchesterchef gehabt, Benda fuhr in diesen Bahnen sehr erfolgreich fort und erwarb sich namentlich durch seine Kirchenmusik Ruf und Ansehen. Er war auch selbst Virtuos auf verschiedenen Instrumenten. Die finanzielle Lage des Herzogtums erlaubte es, wohl noch eher als dem Weimarer Hofe, manche Summe für exotische Porzellane, astronomische Studien und für souveräne Zeitungen auszugeben. So sandte man auch Georg Benda nach Italien mit der bedeutenden Summe von 1000 Talern, um sich in der Opernkomposition zu vervollkommnen.

Benda lieferte nun auch eine italienische Oper und ein ebensolches Intermezzo und dirigierte verschiedene italienische Intermezzi bedeutender Meister in Gotha, aber seine Abneigung gegen die italienische Oper ließ keine nachhaltigen Resultate hervorgehen.

Es vergingen mehrere Jahre. Benda wurde 53 Jahre und war bereits 25 Jahre im Dienst, als die Ankunft der Seylerschen Truppe und die Errichtung eines Hoftheaters seine bereits anerkannte dramatische Kompositionsfähigkeit in Fluß brachte. Innerhalb der Jahre 1775—78 schrieb er in Gotha seine erfolgreichsten Werke. 1778 nahm er plötzlich, mit Verzicht auf seine Pension, seinen Abschied. Die vielen Verdrießlichkeiten, die den Herzog 1779 bestimmten, sein Hoftheater wieder aufzulösen, warfen schon hier ihre Schatten voraus. Jedenfalls trug zu diesem Entschluß die Persönlichkeit Anton Schweitzers[2]) das meiste bei.

Wesentliche Bestandteile des Gothaer Hoftheaters gingen in das Schrödersche Unternehmen in Hamburg und in das Dalbergsche in Mannheim über. Deshalb treffen wir auch 1778 Georg Benda in Hamburg, 1779 reist er nach Wien, wo er ein neues Werk auf die Hofbühne bringt, 1781 ist er in Paris, wo er Aufführungen seiner Werke beiwohnt, schließlich 1784 in Mannheim, wo er Abschied von der Bühne nimmt.

---

1) Dies wird für seine Stellung als Kammer- und Kirchenkomponist wichtig sein. Die Verwechslungen der einzelnen »Benda« können hier nicht registriert werden.

2) s. u. a. Ekhofs Quittungsbuch (Goth. Hofbibl.)

Die Zeit hat sich unterdessen verändert, Benda denkt an sein musikalisches Testament, nimmt die ihm zustehende Gothaer Pension jetzt willig an und lebt für sich, abwechselnd in Ronneburg, Ohrdruff, Georgenthal und Köstritz.

In Köstritz stirbt er am 6. Nov. 1795, nachdem er die französische Revolution noch miterlebt hatte.

Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen gelang ihm nicht. Noch 1783 hatte er seine dramatischen Prinzipien in einem Aufsatz »über das einfache Rezitativ« wörtlich fixiert und den Grundsatz seiner dialogisierten Singspiele mit den Worten ausgesprochen: . . . »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Musik verliehrt selbst, wo man ihr alles opfert[1].« Später wandte er sich von der Bühne ganz ab, nachdem er sich in seinem letzten Werke[2] mit seinem Dichter Gotter nicht mehr recht verständigen konnte. Am Ende seines Lebens wurde er noch wankend in seinen Prinzipien, und wollte seine Julie- und Romeo-Partitur ins Italienische übersetzt und mit Rezitativen versehen wissen[2], ein letzter Beweis, daß das deutsche Singspiel auch geistig sich dem Untergang zugeneigt hatte.

Suchen wir nach den typischen geistigen Voraussetzungen, von welchen ein deutsches ernstes Singspiel im 18. Jahrhundert ausging, so finden sich vornehmlich zwei Richtungen vertreten: die eine Richtung ist total unmusikalisch: wenn sie daher Musik im Bühnenstück einfügen will, so muß sie damit entweder eine moralische Befriedigung erleben, oder es muß ein solches Lied derart »vorbereitet« aus dem Dialog in die Musik treten, daß es natürlich dann nur noch die Handlung aufhalten kann.

Beide Tatsachen sind leicht zu erklären: Das merkwürdige Bedürfnis des 18. Jahrhunderts, sich gegen die Endresultate der französischen Aufklärung durch ein lächerliches Verbinden jeder Materie mit Moral und angeblicher Lebensweisheit zu wehren, führt auch Chr. Felix Weiße dazu, statt einfach eine Nachahmung ruhig einzugestehen, nachträglich folgende Motivierung für seine Singspiele zu finden: ». . . . . er hoffte, daß das allgemeine und gesellschaftliche Vergnügen würde befördert werden. Es schien ihm für die Deutschen vorteilhaft, wenn sie zum gesellschaftlichen Gesang angeleitet würden.« Diese aus seiner nachgelassenen Selbstbiographie stammenden Worte stimmen mit der Wirkung dieser Singspiele tatsächlich überein, nur ist der innere Grund ein ganz anderer: es hatte einige Jahre vorher eine volkstümliche Liedbewegung eingesetzt, und da diese Singspiellieder meist in sich abgeschlossen und mit einer bestimmten Handlung nicht

1) s. Anhang IV.
2) s. Anhang V. Briefe Bendas an Gotter.

eng verbunden waren, wurden sie viel gesungen und hielten aus diesem Grunde die Handlung mit auf dem Repertoire. Benda's Singspiele dagegen sind populär gewesen, ohne daß seine Lieder[1]) »Gesellschaftsgesang« wurden.

Eine weitere Veranlassung hatte diese unmusikalische Richtung in der damaligen Dialogtechnik des Schauspiels. Aus der scholastischen Zeit ist eine unangenehme, breite Rhetorik übrig geblieben. Man meinte nun, namentlich vor der Zeit der Stürmer und Dränger, alles durch möglichst viel Worte und lange, allgemein gehaltene Sätze deutlich zu machen, so daß sich einige Verfertiger von Singspielen sogar rühmen, Weiße übertroffen zu haben dadurch, daß sie jedes Lied endlos lang im Dialog vorbereiteten.

Diesen Tatsachen steht die musikalische Richtung diametral gegenüber. Es sind die Musiker und Regisseure, die hier in Dichtung, Dialog und Lied eingreifen. An den Bendaschen Singspielen sind derartige Bestrebungen und Verbesserungen durchgehends zu beobachten.

Friedrich Wilhelm Gotter war in Wetzlar Mitglied jener bekannten Tafelrunde gewesen, an der auch Goethe teilgenommen hatte. Nach Gotha zurückgekehrt, fand er Anstellung im Justizamt, versäumte aber deshalb nicht, sich an Theatervorstellungen zu beteiligen, deren Leiter er bald wurde. Dies alles hat Rudolf Schlösser in seiner Biographie[2]) Gotters erschöpfend dargestellt. Für uns ist es hier nur wichtig, zu betonen, daß französische Bildung und Sprache am Gothaer Hofe sehr beliebt war und sich namentlich auf das erwähnte Liebhabertheater erstreckte. Rousseau war bekannt.

Weiter hatte Hiller in Leipzig 1765 eine für die Ästhetik bemerkenswerte Zeitung: »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend« angefangen, in der unterm 5. August 1766 eine umfangreiche Kritik über die schon erwähnte italienische Oper Bendas erschien. Diese Zeitung bringt ganze Auszüge aus Rousseaus dictionnaire musical, so daß Rousseau also selbst in Musikerkreisen längst bekannt war. Damit ist die Frage, ob Benda Rousseau gekannt hat, bestimmt zu bejahen.

Es ist nun merkwürdig, daß in Leipzig das Singspiel und in Gotha das Monodram aus französischer Anregung hervorgeht. Das Nähere würde eine Untersuchung für sich ausmachen. Hier muß nur erwähnt werden, daß die scène lyrique Pygmalion von Rousseau in Deutschland bekannt war, daß Melodramen schon vor Benda geschrieben und kom-

1) Ein neuer Beweis dafür in Friedländers unterdessen erschienener Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert.

2) In Litzmanns theatergeschichtlichen Sammlungen, auf die ich auch sonst oft zurückgreifen mußte.

poniert wurden, daß aber Benda mit seiner Ariadne und Medea eine Stilgattung fand, die mit der Rousseauschen Erfindung nur das Äußere gemein hat. Die Monodramen Bendas sind nur Stilproben, durch die er sich auf das Singspiel vorbereitet, ihr Erfolg ist der zufälligen meisterhaften Darstellung zu verdanken.

Georg Benda schrieb 13 Werke für die Bühne:

Auszuscheiden sind:

Xindo riconosciuto. Italienische Oper. Aufgeführt am 10. August 1765 in Gotha zum Geburtstage der Herzogin Luise Dorothea von Gotha.

Il buon marito. Intermezzo. Aufgeführt 1766 in Gotha.

Der Findling. Kinderoperette. (Auf dem Repertoire fand ich nur ein Schauspiel desselben Namens viel aufgeführt.)

Cephalus und Prokris, Melodram von C. W. Ramler. Aufführung im Konzert des Kammermusikus Fr. Westenholz, Berlin, Montag 25. November 1805, auf der Bühne mit anderer Musik gegeben.

Philon und Theone. Melodram, ursprünglich Almansor und Nadine betitelt, im Wiener k. k. National-Hoftheater nächst der Burg im Juli 1779 aufgeführt.

Bedeutend sind die folgenden Werke:

Ariadne[1]). Monodram. (Text von J. Chr. Brandes.) Erste Aufführung Freitag, 27. Januar 1775 in Gotha im Schloßtheater am Ballhause von der Truppe des Abel Seyler.

Der Dorfjahrmarkt (Jahrmarkt: Lucas und Bärbchen.). Singspiel. Unter verschiedenen Titeln ein- und zweiaktig aufgeführt. Text von Fr. W. Gotter. Zuerst gegeben am Freitag, den 10. Februar 1775 in Gotha im selben Theater wie das vorhergehende.

Medea. Monodram[1]). Text von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung in Leipzig, im Kochschen Theater, unter Direktion von Abel Seyler, am Montag, 1. Mai 1775.

Walder. Singspiel[1]). Text nach »Sylvain« von Marmontel-Gretry von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung: Gotha, Freitag den 23. Februar 1776 im herzoglichen Hoftheater.

Julie und Romeo. Singspiel[1]). Text von Fr. W. Gotter nach Shakespeare. Erste Aufführung Mittwoch, 25. September 1776 im Gothaer Hoftheater.

Der Holzhauer. Singspiel[1]). Text von Fr. W. Gotter nach Perrault. Erste Aufführung: Gotha, Hoftheater, Freitag, 2. Januar 1778.

---

[1]) Über die Bezeichnungen Monodram, Melodram, Singspiel s. später, über Erstaufführungen s. Anhang III.

Pygmalion. Monodram. Text nach Rousseau von Fr. W. Gotter. Erste Aufführung Montag, den 20. September 1779 im Gothaer Hoftheater.

Das tartarische Gesetz. Singspiel. Text von Fr. W. Gotter nach den glücklichen Bettlern von Gozzi. Erste Aufführung in Hamburg, im Schröderschen Theater am Gänsemarkt am 19. Juli 1780.

Wichtig für das Repertoire des 18. Jahrhunderts sind geworden:

Ariadne.

Medea (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1352).

Dorfjahrmarkt (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1358).

Julie und Romeo (Originalpartitur: Bibl. Berol. mscr. 1354b).

II.

Die Monodramen Bendas.

Das Wort Melodram hat zu bedenklichen Verwechslungen geführt. Melodramma per musica ist die Bezeichnung für Oper.

Als dramatische Gattung genommen existieren Melodramen nicht. Musik und gesprochenes Wort gleichzeitig durchgehends auf der Bühne verwendet, wirkt störend. Dagegen hat man melodramatische Einzelheiten gern gebraucht, um das Seccorezitativ zu vermeiden.

Für das 18. Jahrhundert liegt die Erklärung für die Melodramen auf dem Theater in der intimen Verfassung der kleinen Theater und dem schwachbesetzten Orchester. Die Musik ist dabei vollkommen Nebensache, es handelt sich lediglich um die dramatisch wichtigste Stelle für die Heroine, dazu um eine Kraftprobe der Empfindung und der Lunge, kurz, um eine Generalprobe für eine neue Kunst.

Es erweist sich dies aus dem Schauspielrepertoire der damaligen Zeit. Allerdings war man in der theatralischen Kunst über die gröbsten Unanständigkeiten hinaus, man hatte dafür aber zwei Dinge eingetauscht, die nicht weniger unangenehm waren. Auf der einen Seite die Tendenz: z. B. wird ein Spieler nicht derart dargestellt, um durch den Konflikt von Leidenschaft und Leben zu erschüttern und dadurch eventuell zu belehren, sondern es wird, lediglich um zu belehren, der Typus »gemalt«. Einem solchen Bedürfnis, zu malen, ist auch das Monodram zu verdanken, nur fügten es da die Umstände und bedeutenden Talente anders.

Auf der andern Seite wurden Empfindungen kultiviert und nach bestimmten Rezepten den rhetorischen Dialogen beigegeben. Dies führte in der ganzen Literatur schließlich zu der bekannten Empfindungsmeierei[1]).

1 Solcher mußte sich selbst Schiller zeihen: man sehe sein Vorwort zu seiner »Räuber«aufführung auf den Theaterzetteln.

Da gelang es, aus lebendiger Bühne Leidenschaft zu gebären. Schon Ariadne schlug neue, kräftige Töne an, aber erst mit der Medea feierte die deutsche Schauspielkunst einen entscheidenden Sieg.

Was hatte nun eine Medea noch mit den lyrischen und philosophischen Spekulationen eines Rousseauschen Pygmalion zu tun?

Von Bendas Musik zu diesen Monodramen ist in den Kritiken weniger die Rede. Die Musik leistete hier eben ganz andere als ästhetische Dienste. Sie vermochte nur, der Stimme einer Medea soviel Untergrund zu geben, daß sie Steigerungen anwenden konnte, die, ohne musikalischen Hintergrund, zu grell und gellend gewirkt hätten.

Wenn wir die Texte der Bendaschen Monodramen betrachten, so sind es im wesentlichen Monologstudien. Ihre Wirkung nach dieser Richtung auf die Schauspieldichter ist sehr groß gewesen.

Alle diese Gründe führen mich dazu, diese Stücke, bei denen die Musik nur eine Nebenrolle spielt, nicht Melo-, sondern Monodramen zu nennen. Es sind allerdings Versuche gemacht worden, solchen Werken eine ganze dramatische Form zu geben; man fügte irgend eine Person zu und nannte es dann Duodram. Darüber hat sich Kotzebue in seiner Parodie der Bendaischen Ariadne lustig gemacht, indem er sie Triodrama nennt. Ernster war der Versuch des Dichters einer »Sophonisbe«. Dieser empfand es wenigstens, daß ein Einfügen der gesamten Vorfabel in den Monolog unkünstlerisch war, und schrieb einen ausgezeichneten Versprolog. Leider ignorierte man, wie er klagt, solche Prologe bei Aufführungen. Indessen führte damals das Monodram immerhin zur besseren Ausnützung musikalischer Kräfte, wobei nicht zu verkennen ist, daß hier ein wesentlich besserer Gebrauch von der Musik gemacht wird, als bei der Zwischenaktsmusik.

Schließlich muß noch erwähnt werden, wie Benda auf die Monodramkomposition kam. Der Schauspieler J. Chr. Brandes[1]), dessen Frau und namentlich Tochter eine große Rolle in der Theatergeschichte gespielt haben, berichtet, daß er eine »Ariadne« für seine Frau nach einem Gerstenbergschen Gedicht schrieb und von Schweitzer komponieren ließ. Das war also noch in der Zeit, als die Seylersche Truppe in Weimar war. Diese Musik soll Schweitzer aber zur »Alceste« verwendet haben. In Gotha hat er den Text Georg Benda angeboten. Was daran wahr ist, müßte eine Schweitzerforschung ergeben. Wichtiger ist die Nachricht von anderer Seite, daß Benda durch das eigentümliche Organ der Frau Brandes zu einem solchen Versuch angeregt worden sei.

---

1) Selbstbiographie, unzuverlässig.

Ariadne auf Naxos.

Der Ariadnestoff ist in der Operngeschichte oft und von großen Meistern behandelt worden. Gleich zu Beginn der Oper schreibt Monteverdi 1608 ein Werk, dessen Wirkungen in einer großen Lamentolitteratur zu verfolgen sind. Das verlassene Weib, das in liebender Fürsorge den Helden rettete, war in seinen Klagen gewiß ein jederzeit tiefrührendes, anziehendes Problem.

Es muß dem Textverfasser Brandes auch irgend solch' alter Text vorgelegen haben, denn seine dem Diodor angeblich entnommene[1]) Fabel entspricht dem Text nicht. Zu einer kritischen Arbeit, wie der Stoff in der Operngeschichte verwendet worden ist, bedürfte es einer, sonst recht lohnenden litterarischen Vorarbeit. Mir scheint, daß musikalisch die einen von den Klagen der verlassenen Ariadne ausgehen — die Italiener gehen da immer medias in res; — die andern das Erwachen der Ahnungslosen mit ihren Konsequenzen malen. Letzteres wird hier der Fall sein.

Das Monodram zerfällt in 3 Teile: 1. Theseus nimmt von der schlafenden Ariadne Abschied. 2. Ariadne erwacht, erinnert sich, ängstigt sich, sucht. 3. Ariadne springt ins Meer[2]).

Der erste und letzte Teil sind oberflächlich ausgeführt. Mit Recht setzt die schon erwähnte Parodie[3]) von Kotzebue besonders da ein, als eine unsichtbare Oreade der Ariadne den Weggang des Theseus mitteilt und, unklar mystisch, sie auffordert, als Sühne für die Gottheit ins Wasser zu springen.

Auch im Mittelteile hat die Dichtung große Fehler. Statt hier dem Komponisten ganze aufsteigende Empfindungslinien zu bieten, redet Ariadne von Sonne und herrlicher Gegend und gleich darauf von schaudervoller Wildnis. Diese konditionellen Empfindungen (meist immer in Hinblick auf den Geliebten), das Schönste häßlich und das Häßlichste schön zu finden, sind ein schwerer Schaden für den Komponisten.

Trotz alledem steckt aber ein deutscher Kern in dem Stück. Bei der entscheidenden Stelle, als Ariadne das Schiff des Theseus wegziehen sieht:

»Ah! Verräter! Mein Unglück ist gewiß« (sinkt zu Boden)

und in den ersten Worten ihrer Klage: »Mich so zu hintergehen« zeigt sich der Sinn für wirkliche dramatische Gestaltung.

Medea.

Frau Seyler und Frau Brandes scheinen auch dem Charakter nach für hochdramatische Situationen prädestiniert gewesen zu sein. Ihrer

1) S. Textvorrede.
2) Dies letzte Bild malte Schröder in Hamburg auf seinen Theatervorhang!
3) Es existiert auch eine Parodie von Perinet-Wien (1803) mit Musik von Satzenhofer.

Rivalität verdanken wir die Medea, die Benda für Frau Seyler komponieren mußte. Man muß sagen, daß dies Werk nicht nur durch die Frau Seyler erfolgreicher gewirkt hat, sondern auch tatsächlich wertvoller als die Ariadne ist. Neubelebungen haben teils stattgefunden[1]), teils sind sie geplant[2]).

Ort und Zeit der Handlung: der Hochzeitstag Jasons und der Kreusa in Korinth.

Medea auf ihrem Drachenwagen fährt an. Der Dichter zeigt sie zuerst als unglückliches, verzweifeltes Weib. Erst daraus wird das mehrfach zurückgedrängte Rachegefühl entfacht. Äußerst geschickt, wenn man die Form einmal will gelten lassen, treten die äußeren Umstände jeder besseren menschlichen Regung in den Weg, nämlich:

1. Medea, im Gefühl des tiefsten Schmerzes ob ihrer Verlassenheit: »Ich bin allein in der Schöpfung«. (Man hört von ferne die Musik des Aufzugs).
2. Medea: (sich vor ihren auf die Bühne kommenden Kindern in Rührung verbergend) stürzt wütend hervor, als der jüngere Knabe die Hofmeisterin fragt, ob sie »für die neue Mutter« beten sollen.
3. Medea, die mit dem Gedanken, ihre Kinder zu ermorden, umgegangen war, stößt diese von sich und bittet die Parzen, sie als zu schlecht von dieser Welt wegzunehmen.

   Gefolge: (hinter der Bühne) Heil! Heil! Heil sei Jason und Kreusa! Heil sei den Neuvermählten!

   Medea (auffahrend): Verflucht sei Jason und Kreusa! Verflucht die Neuvermählten usw. usw.

Von hier an stört ein Prunken mit griechischer Mythologie.

Medea hat ihre Kinder hinter der Szene umgebracht und fühlt die (unsichtbaren) Furien um sich schweben. So weit ist alles einem deutschen Publikum noch verständlich. Daß sich nun aber diese Furien nicht auf sie, sondern auf ihren Wunsch auf Jason stürzen sollen, ist unlogisch und jedem Empfinden zuwiderlaufend: entweder ist Medea ein mit göttlicher Macht ausgerüstetes Wesen, dann fällt jeder innere Konflikt weg, und wir stehen mitempfindend vor dem Rachewerk einer Gottheit, gegen die der Mensch ohnmächtig, impar ist; oder Medea ist ein Mensch, dem nur gewisse übernatürliche Kräfte gegeben sind, dann steht sie selbst unter gewissen Gesetzen[3]). Daß sie der Dichter in ihrer Macht beschränkt wissen wollte, geht schon aus der, der Sage widersprechenden Stelle hervor, als sie bei ihren Rachegedanken zunächst, psychologisch ganz richtig, Kreusa töten will und zu sich spricht:

1) Nach Mitteilungen des Herrn Prof. Schlösser-Jena und Frau v. Benda-Berlin.
2) Nach Mitteilungen des Herrn Dr. Batka-Prag.
3) Gerade dies hat Goethe im Faust so wundervoll durchgeführt.

»Törichte, womit schmeichelst du dir? — Aus Jupiters Blut gezeugt und von den Schutzgöttern Korinths bewacht, spottet Kreusa deiner machtlosen Wut.« —

Wenn ihre Macht da versagte, wo sie, wenigstens menschlich betrachtet, begriffen werden konnte, wie verhält es sich dann mit den Göttern, die Medea, nach ihrem Kindermord, überdies bei der Wahnsinnskrëierung des Jason mit den Worten anruft:

»Daß er[1]) sehe,
»Daß er höre,
»Daß noch Götter,
»Götter leben!«

Und alles dies war so unnötig. Ist doch in den Worten:

»Wo ist nun die Herrlichkeit, die dich füllte, du stolzer Palast? Wo deine Wächterin, die Freude? — Deine Marmorwände triefen von Blut — Verwesung brütet in den goldenen Gemächern — weg von dir, Höhle des Todes —«

ein Höhepunkt erreicht, der mutatis mutandis an Shakespeare gemahnt. Bis hierher macht es Vergnügen, sich Musik hinzuzudenken, dann aber tritt eine Abschwächung der Wirkung ein, deren Grund prinzipieller Natur ist und auch im Singspiel stört:

Jason erscheint in »orestischer Raserei«, glaubt zu brennen und wird von Medea, die auf ihrem Drachenwagen verschwindet, in sein Unglück eingeweiht. Wenn nun im Monodram kein Ton gesungen werden darf, und erst Medea und dann Jason Schmerz über den Tod der Kinder äußern, so tritt ein Parallelismus der Empfindungen ein, der für dramatische Musik die schwerste Schädigung bedeutet. Darin zugleich ist auch das seit Jahrhunderten instinktiv gesuchte ästhetische Gesetz über die Mitwirkung der Musik im Drama enthalten, wie es schon textlich aus unsern Volksliedern hervorleuchtet: verschiedener, und unter sich abgestufter Ausdruck, die Töne der obersten Leidenschaften nur flüchtig und verdeckt angeschlagen. Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut.

Das Empfinden, den Parallelismus der inneren Vorgänge zu vermeiden, führt überhaupt auf die Frage nach verschiedener musikalischer Form des Dramas. Die Oper schlechthin kann es gar nicht vermeiden, auf feste Pole, etwa Liebe — Haß, gewissermaßen magnetisch immer wieder aufzulaufen, ihr Differenziervermögen besteht dann nur darin, bei jedem Berühren solcher Pole stärker aufzutragen und so, durch das sinnliche Element der Musik, zu kolossalen Finales und Kadenzen auszuladen. Schon Sonnenfels (18. Jahrhundert) empfand instinktiv die daraus resultierenden, ewigen Kadenzierungen der Opernmusik störend.

---

1) Jason.

Es gibt sehr viele Mittel, solche Parallelen zu vermeiden. Fast jedes technische Mittel der Bühne versagt einmal innerhalb des Bühnenstücks, z. B. lauter Prosa, lauter Poesie und auch lauter Musik. Es ist dies der Grund, warum pantomimisch-tanzartige Schlüsse schon früh auf der Bühne gebraucht werden. Wäre das Monodram nun eine wirkliche dramatische Gattung, so hätte man hier einen pantomimischen Schluß brauchen müssen: z. B. Jason hat seine toten Kinder im Hause gesehen, tritt heraus, und stummes Spiel bezeichnet nun die Empfindungen der Medea und des Jason, unterstützt durch die Musik. So ist aber von einer dramatischen Verwendung der Musik nichts zu spüren, das Ganze wirkt wie ein herausgeschnittenes Bild (vom Standpunkt der musikalischen Materie aus), bei dem durch Ungeschick ein Stückchen des nächsten Bildes mit herausgeschnitten wurde. Gerade am Schlusse kann man sehen, wo Verständnis für musikdramatische Wirkung vorhanden ist.

Mit dem Pygmalion gab Rousseau den Anstoß zur Monodrambewegung. Neuerdings hat man sich mit der Frage nach der Musik des Pygmalion von Rousseau stark beschäftigt und glaubt, eine Partitur dieser Musik von Rousseau selbst entdeckt zu haben. Es ist völlig unwesentlich, ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht, mit den Ideen Rousseau's war er lange bekannt, und von dem Musiker Rousseau konnte er kaum etwas lernen.

Der Pygmalionstoff ist sehr verbreitet und beliebt in der Operngeschichte. Wohl die erste bedeutende Oper dieses Namens ist, auf den Text von Minato, von Draghi 1689 in Wien aufgeführt worden. Für Rousseau war jedenfalls Rameaus' Werk von Bedeutung, als Einlage im Ballett: »Le Triomphe des Arts«, 1748 aufgeführt und bis 1781 sehr häufig gegeben.

Es steht mir durch die Güte des Herrn Schatz-Rostock fast die gesamte Pygmalionlitteratur zu Gebote. Ich kann daraus für meine Zwecke entnehmen, daß Rousseau den Stoff längst vorfand, daß dann der Stoff sehr oft von Italienern und Franzosen benutzt worden ist, und daß wir im wesentlichen kein bedeutendes deutsches Werk dieser Art besitzen. Selbst die Gotter'sche Übersetzung des Rousseauschen Textes ist vergröbert, erreicht bei weitem nicht die ganz eigentümlich vibrierende, darin aber auch heiß temperierte Originaldichtung. Ganz typisch sind die Veränderungen, die Gotter mit dem französischen Original vornimmt, doch würde das hier zu weit führen.

Wollte man die Monodramen Benda's einteilen, so würde man damit gleichzeitig die ganze Monodrambewegung einteilen können. So gehörten dann Ariadne und Medea in die klassisch-antike Richtung, Pygmalion in die philosophische Richtung, schließlich Cephalus und Prokris unter die

— Schäferspiele. Hier also wieder ein Rückweg zu Gottsched. Und welch' reizend lyrische Stellen enthält der letztgenannte Text, wenn er nur nicht eine ganz komplizierte Mythologie voraussetzen würde. Der Versuch, im Monodram Chöre einzuführen, führte zu nichts.

III.

Die Singspiele Bendas.

Der Dorfjahrmarkt.

Es ist auffallend und beweist die Neigung Bendas zum Singspiel entschieden, daß er schon 14 Tage nach seiner, seit 9 Jahren zum erstenmal wieder aufgenommenen Opernkomposition, nach dem Debut mit der Ariadne, ein Singspiel herausbringt. — Der Urtext dieses Singspiels ist genau fast gar nicht festzustellen. Ursprünglich einaktig, wurde es von Hiller in zwei Akte auseinandergezogen, ursprünglich ernst, wurde es im Laufe der Zeit mit komischen Elementen »erweitert«. Benda empfand daher das Bedürfnis, irgend eine Fassung definitiv als richtige festzustellen, und so trägt denn die erwähnte Berliner Originalpartitur den Vermerk: So ist dieses in die Kürze gezogenes Singspiel 1785 in Mannheim gegeben.

In bezug auf die Veränderung des musikalischen Teils stellt sich folgendes heraus:

Die Anzahl der Lieder ist ganz verschieden: die Originalpartitur weist die wenigsten Stücke auf, eine geschriebene Mannheimer Cembalopartitur 15 Nummern (wovon zwei aber als wegzulassen bezeichnet werden), eine gedruckte Partiturausgabe (Schwickert) 15 Stücke, schließlich ein Hillerscher Klavierauszug 22. In alten Regiebüchern finden sich auch die Zeitangaben über die Dauer der Aufführungen, nämlich meist durchgestrichen: Anfang $^1/_4$ nach 7 Uhr, Ende beinahe $^3/_4$ nach 8 Uhr, und dafür gesetzt: Anfang $^3/_4$ nach 7 Uhr und Ende $^3/_4$ nach 8 Uhr vorbei. Da dies auch bei Julie und Romeo der Fall ist, sehe ich das wieder als Beweis an, daß man lieber zwei Stücke an einem Abend mit gleich verteilter Zeit geben wollte, als solchen musikalischen Erweiterungen sich zugänglich zu zeigen.

Der Text ist wahrscheinlich so ziemlich original. Was Brandes über dessen Entstehungsgeschichte berichtet, ist unglaubwürdig. Danach soll ein Schauspiel von J. J. Engel, der dankbare Sohn, in ein Singspiel verwandelt und von Benda bereits komponiert worden sein. Auf die Intervention verschiedener Männer, u. a. Ekhofs, der in dem obengenannten Schauspiele den Vater Rhode gab, sei es vom Herzog verboten worden, und man habe nun umgeändert, so gut es ging. Engel soll den Plan, Gotter den Dialog verfasst haben. Da nun Brandes die Entstehung dieses Singspiels aus den Erfolgen der Monodramen herschreibt, so ist sie ja schon

zeitlich ganz unmöglich denkbar. Der Engelsche Text[1] zeigt keine Ähnlichkeit mit dem Gotterschen Jahrmarkt, Werbeszenen sind einer ganzen Anzahl Theaterstücke eigen und haben bereits zu Spezialarbeiten Veranlassung gegeben.

Die reizende Idee, einen Jahrmarkt zur Grundlage eines Stückes zu machen, ist für diese Bühne neu. So etwas muß Goethe mehrfach vorgeschwebt haben, was nahelegt, daß Gotter aus Wetzlar solche Anregungen mitbrachte. Die Handlung ist sehr einfach: Außer verschiedenen Jahrmarktsgestalten: u. a. Lene[2], auch Tyrolerin genannt, von der Leipziger Messe, handelt es sich um die üblichen Gruppen von Herr und Bauer[3]. Die psychologische Konsequenz ist sehr fein und interessant: Eine Bauerntochter Bärbchen[4] liebt einen Burschen Lukas und möchte bald Hochzeit halten. Ein Oberst[5], der eben auf sein Gut zurückkehrt, wird Vertrauter ihrer Liebessorgen und erfährt dabei außerdem, daß sein Neffe[6], Werbeleutnant im nächsten Flecken, den Mädchen nachstellt. Der Oberst verspricht nicht nur seine Beihilfe zur Beschleunigung der Hochzeit, sondern möchte seinen Neffen ganz gern einmal ein bischen von den Mädchen zurechtgewiesen sehen. Dies Moment führt zur Verwicklung. Bärbchen, sich des Rückhalts in der Person des Obersten bewußt, tritt bei Gelegenheit dem Leutnant freier entgegen. Dieser aber weiß es einzurichten, daß er sie küßt, Lukas kommt dazu, und die Entzweiung[7] ist fertig.

Außerdem bewegt sich ein Feldwebel auf dem Jahrmarkt, der zum Werbeleutnant gehört. Es fällt ihm leicht, den zornigen Lukas anzuwerben[8], indem er ihn beim Wein sich einfach in Zorn reden läßt. Bärbchen erscheint zur rechten Zeit, Lukas reißt aus, als er seine Dummheit einsieht. Er wird eingeholt, Bärbchen bringt das ganze Dorf auf die Beine. Leider steht nun in der Originalpartitur ein Lied des Vaters des Bärbchen, ein Lob der Faulheit[9], das dem sonst ziemlich ernst ge-

1) Der dankbare Sohn. Ein ländliches Lustspiel in einem Aufzuge von J. J. Engel. Frankfurt u. Leipzig, 1775.

2) Reizendes Lied z. B. »alles in Paris erdacht, und in Leipzig nachgemacht«, in allen Partituren.

3) Anfangschor der Bauern. Mit verändertem Text zum Volkslied geworden. Fehlt z. B. im Schwickert'schen Druck.

4) Auftrittslied, in allen Partituren, aber mit verschiedenem Schluß.

5) Sein Lied, wie überhaupt sein Gesang, von Benda ganz gestrichen, von Hiller um eine rasselnde Arie verlängert.

6) Singt überhaupt nicht.

7) Duett, erstes Auftreten des Lukas. Nur ein Mannheimer Regiebuch läßt ihn beim Anfangschor anwesend sein.

8) Wozu verschiedene, meist von Benda weggelassene Lieder dienen.

9) Sollte hier nicht Kotzebue eingewirkt haben?

haltenen Stoff etwas Lächerliches verleiht. Allerdings ist die ganze Bühne leer, und ein gewisser Zeitraum mußte markiert werden, bis die Soldaten mit Lukas wiederkommen.

Der Oberst tritt auf, den übrigens Bärbchen schon suchen gegangen war, alles klärt sich auf, Lukas wird frei, Bärbchen bedankt sich.

Hiller hat diese so einfache Handlung in 2 Akte zerteilt und nicht nur eigene Kompositionen eingeschoben, sondern auch zuweilen Benda korrigiert.

Auffallend ist der Unterschied der Originalpartitur mit dem Hillerschen Klavierauszuge. Benda hat schließlich, bis auf das erwähnte Lied des Vaters Paul, fast alles aus der Musik eliminiert, was nicht auf das Paar Lukas und Bärbchen Bezug hat. Statt dessen hat er innerhalb der spärlich benutzten Situationen seine Lieder etwas musikalisch erweitert, auch bei Wiederholungen mit belebenden Rhythmen versehen. Die einzigen Ensemblesätze gehen direkt aus der Handlung hervor, nämlich das Duett: Lukas und Bärbchen zanken sich, und das Terzett: Lukas, Lene und Feldwebel wollen zur Stadt aufbrechen, Lukas nimmt Abschied vom Dörfchen.

Hiller dagegen komponiert resp. behält bei: ein Auftrittslied des Obersten, der von Erinnerungen ganz unwesentlicher Art singt, ein zweites Lied desselben, in dem er von der Hochzeit zu Bärbchen singt[1]), Bärbchen singt eine Romanze von einem verunglückten Liebespaar; aus der szenischen Anweisung, daß ein Jude etwas stiehlt, den Lukas dann schützt, wird ein »Tumultgesang«, ebenso entsteht ein Ensemblesatz, bei Gelegenheit der gewaltsam versuchten Abführung des Lukas durch Soldaten usw. Etwas Ähnliches werden wir bei Walder sehen.

Gehen wir zur Kritik des Textes über, so zeigt sich Gotter als Neuling, wie auch ein Briefschreiber[2]) an ihn an seinem letzten Werk für Benda[3]) mit Recht den glatteren Dialog rühmt. Offenbar hat der Dichter Komisches, der Komponist Ernstes gewollt. Daß Benda in die Texte erheblich hineinkorrigierte, sieht man nicht nur aus seinen Briefen[4]) an Gotter, sondern auch an geradezu inspirierten Stellen in Julie und Romeo[5]). Skrupellos nimmt auch Gotter alles nicht von ihm Stammende in seinem Text auf, ohne es zu erwähnen. Aus den Vorreden seiner Texte ergibt sich, daß er von der Art eines Singspiels keine Ah-

1) Dieses Lied laut Vorrede für den Schauspieler dieser Rolle in Leipzig. Die musikalische Steigerung: Kranz .... in Deinen Locken, in Deinen Locken, ist lächerlich.

2) Boie (im Nachlaß Gotters, im Besitz der Frau v. Zech-Gotha).

3) Das tartarische Gesetz.

4) S. Anhang, Brief vom 8. Okt. 1786.

5) Julie:
Alle Gedanken verlieren
Sich in dem Wonnegedanken,
Meinen Romeo zu sehn. —

nung hat, und die merkwürdige Verachtung, die diesem von Litteraten und Schauspielern entgegengebracht wird, teilt. Abgesehen vom Dialog, ist auch die Liedpoesie so ungeschickt, ja so mangelhaft deutsch, daß man dem Komponisten einige weniger gelungene Kompositionen nicht verargen möchte.

Die Musik ist teilweise feurig, teilweise anmutig, herzlich und einfach. Der Schluß, das Danklied Bärbchens an den Oberst, fällt freilich aus der Rolle, indem er ein ausgeführtes Koloraturstück darstellt[1]). Meisterstücke sind: 1. Ein Lied Bärbchens:

Ja,[2]) Lukas dieser Hut soll dich,
Dich diese Schleife zieren;
In diesem Hute sollst du mich
Zum Traualtare führen.

Allein, wie leicht kann unsre Ruh,
Indeß ein Unfall stören!
Ach, Lukas, ach! daß ich und du
Schon an der Kirchtür wären!

Schon dieser Poesie sieht es der Leser sofort an, daß sie als selbständiges Lied ohne weiteres nicht ganz verständlich ist, daß sie entschieden eng in eine Handlung hineingehören muß.

2. Duett. Lukas und Bärbchen »Glaubest du mit Schmeicheleyen«. In seiner knappen Fassung ist es dem Duett in »Romeo und Julie« zu vergleichen. Auch unter den von Benda selbst gestrichenen Liedern sind einige gute Stellen zu finden. Im großen ganzen aber scheint ihm hier doch die sichere Schulung gefehlt zu haben, wie auch Gerber einmal erwähnt, daß Benda keinen Kompositionsunterricht empfangen habe.

Walder.

Bei diesem Werke[3]) ist der Vergleich zwischen dem Text des »Silvain« von Grétry und dem des »Walder« von Gotter das Interessanteste. Benda hat Gretrys Musik gekannt. Auch ist das Grétrysche Stück in Deutschland vor dem von Benda gegeben worden.

War im Dorfjahrmarkt die Möglichkeit einer komischen Episode gegeben, so ist hier in keiner Fassung eine solche zu bemerken.

Ein Sohn vornehmer Eltern hat ein armes Mädchen geheiratet und

---

1) Die Erweiterung geschah einer Sängerin zuliebe.

2) Julie und Romeo: »Ja, der Lerche frühe Kehle
Meldet, daß der Tag erwacht«.
Schon dieser Anschluß mit ja, keineswegs schön, ist doch musikalisch.

3) Eine Originalpartitur kam mir nicht zu Gesicht. Nach Mitteilungen des Herrn Prof. Dr. Sandberger-München kann auch die in München befindliche nicht Original sein.

lebt unter dem Namen Sylvain oder Erast oder Walder unter Landleuten als einfacher Landmann. Durch Verkauf der Herrschaft wird der zweite Sohn dieser aristokratischen Familie, ein Bösewicht, Herr dieser Länder. Der Konflikt ist da, der alte Vater tritt als Retter in der Not auf, Versöhnung.

Der ganze Text, auch Marmontels Erzählung, würde uns nicht interessieren, wenn nicht ein sozialer Gedanke von damals weittragendster Bedeutung darin verarbeitet wäre. Es handelt sich um die berühmte These des Landeigentums und der Jagdfreiheit.

Alle Texte Bendascher Singspiele fangen gleich mit Musik[1]) an. Das ist schon ein Unterschied mit der Singspielmusik anderer Komponisten.

Es ist dies um so wichtiger zu bemerken, als ja Benda so wenig als möglich Gesangstücke einstreut, während die mehr französische Richtung an einem Übermaß höchst unnötiger »Sinngedichte«[2]) leidet.

Trotzdem sehen wir hier, daß dem Anfang des Originaltextes noch ein Lied von Benda vorgeschoben wurde. Wie erklärt sich das? Einfach daraus, daß das deutsche Singspiel viel mehr auf die Entwicklung, d. h. doch auf das Mitempfinden des Zuschauers gibt, als auf die Katastrophe und ihre meist ganz klaren Folgen.

Daß dies hier durchaus nicht etwa durch ästhetische Erkenntnis geschieht, ist für die Form des Singspiels unwesentlich und trifft als Schuldigen den Dichter.

Da sich dies Verschulden des Dichters in allen Texten nachweisen läßt, so dürfte hier eine Vermutung über ihre Ursache ausgesprochen werden: Es macht immer den Eindruck, als könne der Dichter Regieanmerkungen, selbständiges Schließen des Zuhörers, pantominische Anweisungen an die Schauspieler und eigentlichen Text nicht voneinander trennen. Es machen alle Texte einen unfertigen Eindruck. Ein Beispiel hier: Walder entschließt sich, mit seiner Familie der Begegnung mit seinem Vater auszuweichen. Das ist klar und verständlich. Die daraus folgende wehmütige Empfindung heißt: wenn ich tot bin, wird mein Vater mich erst wahrhaft vermissen. Auch dies ist musikalisch durchaus richtig wiederzugeben; denn der Zuhörer soll vor allem den Eindruck gewinnen, daß es sich hier um zwei Männer handelt, deren Grundansichten ihnen ihre gegenseitige stets lebendige Zuneigung verbietet. Statt dessen geht nun Gotter weiter und macht aus dieser wehmütigen Erinnerung:

Ach, dann wirst du mir doch verzeihen,
Wann einst der Tod, nach trüben Tagen,
Das Herz mir bricht

1) Was in manchen Regiebüchern ausdrücklich vermerkt ist.

2) So bezeichnet in einer Vorrede zum »Tempel des Gedächtnisses«.

etwas ganz Lächerliches: die falsche Vorstellung, daß in jedem Gesangstück ein ganzer Konflikt liegen muß, läßt den Dichter nicht einsehen, daß ein solcher Mensch doch keine Sympathie erregen kann, der nach 16jähriger, freiwillig auf sich genommener Trennung von zu Hause noch wie ein Kind von verzeihen redet. Genau so machte es Gotter im Dorfjahrmarkt, als er dem Oberst das Lied von Jugenderinnerungen in den Mund legte: statt zu dem Schluß zu kommen: wie war die Jugend schön, flickt er die Klausel an. alles ist nichtig!

Dieses Übermotivierenwollen zeigt sich auch in der Veränderung der Handlung. Bei Grétry ist Walder auf die Jagd als Lebensunterhalt mit angewiesen, er will zur Hochzeit seiner Tochter einen Braten schießen, und dies führt zum Konflikt mit den Jägern seines Bruders. Bei Gotter will sich Walder durch die Jagd nur zerstreuen, und seine Frau behauptet, einen Braten gar nicht zu brauchen. —

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein kleines Idyll, welches sich zwischen dem Weggehen Walders zur Jagd und seiner plötzlichen, von Jägern verfolgten Zurückkunft abspielt. Wir sahen, daß ein solcher Kontrast schon im Dorfjahrmarkt — Lukas fliehend, wird eingeholt — zum Notausweg eines humoristischen Liedes führte. Dieses Idyll besteht darin, daß die Mutter mit der festlich geschmückten Braut noch eine Zwiesprache vor Ankunft des Bräutigams hält, wobei der allzu lyrisch gehaltene Ton einige Auffrischung durch ein jüngeres Schwesterchen erhält, das die weisen Lehren ihrer Mutter natürlich nur äußerlich versteht und verwertet. Ein solches jüngeres Schwesterchen (Suschen) war auch im Dorfjahrmarkt vorhanden, es hatte dort dem Vater ein Lied zum Geburtstag am Bett gesungen und Geld eingeheimst, das es zum Ankauf einer »Lukas«puppe verwendet hatte. So bezeichnend die Verliebtheit Bärbchens sich im Vergessen von Vaters Geburtstag erwies, vermied es Benda doch, das Geburtstagslied[1] von Suschen mitten im Jahrmarkt singen zu lassen. Hier, im Walder, haben wir aber darin einen Fortschritt zu verzeichnen, denn gerade dies jüngste Töchterchen trägt zur Wiederversöhnung des Großvaters später unbewußt bei.

Solche Idyllen finden wir bei Grétry oft, sie sind zweifellos zunächst dem italienischen Pastorale entlehnt. Ein Vergleich mit Benda ergibt aber, daß Benda diese Szene weitaus besser und herzlicher faßte.

Ich hatte das Glück, alte Textdrucke[2] und Regiebücher von Grétrys Silvain vergleichen zu können. Mir wurde dabei die Überlegenheit der französischen Bildung klar. Auf der andern Seite wächst aber unter den

1) Komponiert und gedruckt.

2) Namentlich durch die Güte des Herrn Schatz-Rostock. Ein Textdruck u. Regiebuch 1777. Textdrucke 1778 usw., man sieht daraus die Beliebtheit des Grétryschen Stückes.

Übersetzern, indem sie sich vom Wortübersetzen frei machen, das Verständnis für das Bedürfnis der Musik doch mehr und mehr an, und verglichen mit dieser Zeit, erscheinen Gotters Verdienste größer. Man riskiert jetzt lieber einen gewöhnlichen Reim[1]) und schreibt kurze Zeilen, wodurch man vollständige Klarheit der Phrase erhält.

Macht nun der Franzose den Fehler, zuviel Gemeinplätze — Philosophie könnten wir sagen — in den Reim zu packen[2]), was bei seiner Sprache tatsächlich nicht so auffällt, so zeigt sich in der deutschen Singspielpoesie immer mehr das Bestreben nach kurzer Zeile und kurzen Reimen. Man scheint diese Abkürzungstechnik[3]) zuerst im Dialog versucht zu haben, wo sie natürlich nicht am Platz ist.

Auch jenes Prinzip, mehrere Verse auf eine Melodie zu singen, müsste damit fallen, damit zugleich die Möglichkeit, Geschichten in Liedern zu erzählen.

So sind auch in diesem Idyll nur die ersten Zeilen gelungen:

»Selbst die glücklichste der Ehen,
Mädchen, hat ihr Ungemach« usw.

Weiter erkennen wir, in Übereinstimmung mit dem Dorfjahrmarkt und Romeo und Julie, daß eigentlich immer — eine weibliche Person das Hauptinteresse in Anspruch nimmt: im Dorfjahrmarkt das unverheiratete Mädchen, in Julie und Romeo die Geliebte, im Walder — die Matrone. Auch hier, im Walder, scheint der Komponist sich über seine Gestalten erst später klar geworden zu sein, denn er gibt seinem Text noch einen Anhang[4]), in dem wir einen wirklichen Singspielschluß empfinden. Der

1) Z. B. Letztlich merke dir, Pauline,
Daß oft eine einz'ge Miene
Den Gatten zu besänft'gen diene,
Zürnte er auch noch so sehr.
Gute Worte, sanfte Züge
Stellen Ruh und Frieden her. (1778.)

was musikalisch genommen immerhin besser ist als derselbe Vers 1777 (Döbbelin)

Heiter jedes Glück ertragen
Und in Gramm (!) erfüllten Tagen
Standhaff (!) bey den Schmerzen lächeln
Diess macht unser Leben schön
Im Genuß getreuer Liebe
Kann man allen Gram verschmähn.

2) Mit den Unterschieden der Verwendung der Sprachen für die Musik mag Rousseau zuweilen doch Recht haben (Lettre sur la musique française), mir ist bei meinen Studien aufgefallen, daß es im Französischen vorteilhaft für die Musik ist, an Substantive angeschlossene Adjektive hinter das Hauptwort zu setzen.

3) Z. B. Dorfjahrmarkt. Ih! Blitz, Halt! Erst mich angehört! M! usw.

4) Anhang zum Gebrauch einiger Theater. Nach der Versöhnung gehen alle in die Hütte, nur Sophie singt allein noch. Ist auch der Inhalt etwas mit großen

Inhalt dieser letzten Zeilen der Sophie ist einfach der Ausdruck des geängsteten Weibes, das noch die ganze Schwere seines Schicksals empfindet, als auch die äußere Gefahr bereits vorbei ist.

Die Verschiedenartigkeit in der Behandlung seiner Texte muß den Forscher zur Überzeugung bringen, daß Georg Benda kleine Formen nicht aus praktischen, sondern aus inneren Gründen schuf. Nicht einmal das Liebespaar singt bei ihm, obwohl gerade hier Grétry große Ensemblesätze einfügte.

Wie typisch aber der Unterschied zwischen deutschem Empfinden und Ausführen ist, geht daraus hervor, daß man dem Willen des Komponisten entgegen den ganz nebensächlichen Gesang der Jäger, die Walder arretieren, aus dem Grétryschen Werk in das von Benda bei der Aufführung übertrug [1]).

Julie und Romeo.

Während die Dauer des Walder auf $^5/_4$ Stunden angegeben wird [2]), dauert Julie und Romeo [3]) zwei volle Stunden [4]) und bedeutet damit beinahe eine Zeitüberschreitung der Singspielform.

Dieses Werk zu verteidigen, in dem die beiden Liebenden am Schluß leben, dürfte wohl am meisten Mühe machen. Es ist auch zweifellos, daß Benda hier aus der ursprünglichen Form eines Singspiels herausging. Daß er aber die Singspielform mit den höchsten leidenschaftlichen Menschproblemen erfüllen wollte, steht zweifellos fest.

Zunächst, was den Stoff anbelangt, ist Romeo und Julie von Shakespeare gar nicht so lange in Deutschland auf dem Theater bekannt gewesen. Im Repertoire der deutschen Bühne erscheint das Stück im 18. Jahrhundert als Schauspiel sogar verhältnismäßig wenig. Auch die musikalische Verwendung des Stoffes ist lange nicht so groß als die anderer Shakespearescher Stücke. Im 18. Jahrhundert ist die Vertonung dieses Stoffes von Benda die bedeutendste und einzige populäre. In den Kritiken kehren regelmäßig die Ausdrücke wirklichen Entzückens wieder über die Stelle: »Ihn wiederzusehen, meinen Romeo«.

Die Vorrede Gotters zum Textdruck beweist zur Evidenz die musikalische Unfähigkeit des Dichters. Lächerlich wirkt es, daß der Dichter

Worten Sturm, Abgrund, Wellen) verbrämt, so ist die Empfindungslinie doch richtig eingehalten.

1) S. Literatur- u. Theaterzeitung.

2) Nach $^3/_4$ vor 7 Uhr — 8 Uhr vorbei.

3) Natürlich kommen auch Aufführungen, Romeo und Julie benannt, vor.

4) $^3/_4$ 6 Uhr vorbei — $^3/_4$ nach 7 Uhr vorbei.

in damaliger Zeit den Geistlichen[1]) eventuell in einen »alltäglichen Vertrauten« verwandelt wissen will.

I. Akt: Julie erwartet Romeo. Diesmal geht die Musik sogar direkt in den Gesang[2]) über.

Julie erfährt von ihrer Freundin das Schicksal Romeos nach dem bekannten Zweikampf, Romeo selbst erscheint und nimmt Abschied.

Im 2. Akt wacht die Freundin Laura über Juliens Schlaf. Der alte Capellet tritt ein, faßt Argwohn und läßt die Tochter rufen. (Sein Lied gehört textlich, im Vergleich mit der Shakespeareschen Gestalt, mit zu dem Schwächsten, was die Empfindungsmeierei jener Zeit fertig bringen konnte.)

Julie erscheint, widersetzt sich der Verbindung mit dem Grafen Lodrona. Ihr Lied ist sehr energisch, u. a. die Zeilen: »Doch dem Manne, den sie haßt, sich als Sklavin hinzugeben«. Capellet verstößt sie, wenn sie sich nicht fügen will. Die beiden Frauen beraten, der Hauskaplan Lorenzo tritt ein und verheißt Hilfe. Bei dem Gedanken an das Wiedersehen bricht Julie in die schon erwähnten Worte aus[3]). Eine größere Szene, wie sie auch Sophie im Walder vor dem Erscheinen ihres Schwiegervaters hat, schließt hier den 2. Akt, Julie nimmt den Trank.

Der 3. Akt bringt einen Chor und eine ganze musikalische Leichenfeier, mit Wehklagen der Freunde und des Vaters der Julie. Ist es nun nicht merkwürdig, daß, anstatt den Shakespeareschen Stoff doch zu beschneiden, dieser hier erweitert wird? Denn das Begräbnis der Julie geschieht bei Shakespeare nicht auf der Bühne und wurde von ihm natürlich absichtlich vermieden. Ich möchte daher Gotters Änderung ja nicht rechtfertigen, zumal es musikalisch höchst unangenehm berührt, wirkliche Trauertöne zu hören, während der Zuschauer weiß, daß es gar nicht ernst sein kann. Aber immerhin beweist es, wie auch darin die Vorrede recht hat[4]), daß man Shakespeare gar nicht imitieren, sondern aus dem Empfindungsgehalt ein Singspiel machen wollte.

---

1) Wie einst die alten Italiener Komplimente gegen die Kirche machten.

2) An dieser Szene hat Benda besonders viel gearbeitet und verändert.

3) Es ist für mich hochinteressant und könnte die Anregung zu einer psychologischen Untersuchung geben, daß wir es hier gerade mit einem solchen Gefühlsausbruch zu tun haben, wie ihn im Original — Romeo in der Priesterzelle zum Ausdruck bringt. Einmal die Übertragung von männlich auf weiblich, und dann, die Verfasser betreffend, die eigentümliche Assoziationsverwandtschaft. Doch führt das hier zu weit.

4) »Das nachstehende Singspiel hat mit dem berühmten deutschen Trauerspiel dieses Namens fast nichts als Namen und Fabel gemein.« Gemeint ist Weiße's Trauerspiel, von dem ein Regiebuch zu erhalten ich mich umsonst bemüht habe. Das in Mannheim liegende entstammt wohl einer späteren Zeit.

Im großen ganzen ist in der Poesie ein Rückschritt zu bemerken. Zeigte der Dialog von Walder schon eine ungenießbare Empfindsamkeit, so ist dies hier, einem solchen Vorbild gegenüber, noch unverzeihlicher. Ein Rückschritt läßt sich namentlich in der Anlehnung an italienische Opernpoesie erkennen. Das erste Lied Romeos könnte vielleicht direkt italienischem Vorbild entnommen sein. Die Bildersprache, Schiff, Meer, Wind, Segel, Ruder mit personifizierter Liebe zu einem Bilde zu verschmelzen, ist typisch italienisch.

Mich über die Musik kritisch auszusprechen würde zu weit führen, der Klavierauszug[1]) ist leicht zugänglich. Dagegen auf ein allen Singspielen gemeinsames Moment möchte ich hinweisen: Das Rezitativ, wie es Benda ins Singspiel eingeführt haben soll, ist nicht typisch für das Singspiel. Es ist hier in Julie und Romeo gerade die Meisterschaft des Rezitativs, die Benda über sonst streng gehaltene Grenzen hinweghebt. Im Dorfjahrmarkt, auch im Holzhauer ist das Rezitativ dagegen ganz unwesentlich.

Was an Rezitativ sonst sich in deutschen Werken Bendas findet, ist, genau wie in den Schauspielen, der Ertrag des Monodrams. Und dieser Ertrag ist fast zu reichlich. Juliens Rolle geriet beinahe in Gefahr, Solorolle zu werden, und nur durch die Chorleichenfeier wurde das nötige musikalische Gleichgewicht hergestellt.

1796 erscheint in Berlin ein Text: Arien und Gesänge aus Julie und Romeo, einem Schauspiel mit Gesang usw. usw., worin numeriert Rezitativ und Arien angegeben sind. Es fehlte auch die Bezeichnung Oper auf dem Klavierauszuge nicht, außerdem hatte dieses Singspiel einen Erfolg, den es nicht einem organischen Einfügen in ein deutsches Repertoire verdankt, sondern — den sinnlichen Vorzügen der Musik. Gerade aber diese elementare Sinnlichkeit, die mit allen Mitteln der Koloratur und des Chors arbeitet und trotzdem knappe und knappste Form hält, ist, vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, bewundernswert und zweifellos das Ergebnis eines Prinzips, des Singspielprinzips.

Der Holzhauer.

Eine Partitur in Berlin[2]) trägt von Bendas Hand die Aufschrift: Der Holtzhauer oder die drei Wünsche. Eine comische Operette in einem Aufzuge von Georg Benda. Hier braucht also Benda das Wort Operette selbst und bezeichnet damit, daß er wirklich ein komisches Werk liefern will[3]).

1) Es sind mehrere erschienen, für damals immerhin ein Erfolg.
2) Bibl. Berol. 1356. Ein Regiebuch gibt an: 7 Uhr — 1/4 nach 8 Uhr.
3) Gewöhnlich wird Singspiel, erst später Operette gesagt.

Dieser Text ist gleichfalls vorher auf der deutschen Bühne mit der französischen Musik von Philidor gegeben worden[1]).

Trotzdem mir 3 Textbücher vorliegen, deren eines die Bemerkung trägt: »Die Musik von Herrn George Benda«[2]), bin ich mir nicht klar über diesen Stoff geworden. Wahrscheinlich hat Gotter das Philidor'sche Stück übersetzt und dann verschiedenes herübergenommen für Benda. Die Verse sind zum Teil sehr glatt und sprachlich ausgezeichnet, nur wundere ich mich, daß der Autor sich nicht nennt[3]).

Das Philidor'sche Stück ist von anderer Art als der Grétry'sche Walder. Während der Schlußsatz des französischen Walder die Güte eines verzeihenden Vaters aussprechen soll, im Gegensatz zur deutschen Auffassung, die mehr die geprüfte Frau in den Vordergrund stellt, ist es bei Philidor eine Sentenz, auf die das ganze Stück aufgebaut ist. Schon das Original, Perrault's Erzählung »Les souhaits ridicules« enthält eine Sentenz, die in der deutschen Übersetzung des »Bûcheron« lautet:

Denn Übermut Tut selten gut[4])	oder	Denn zuviel Hitze Ist nicht gut.[5])

Der Stoff, wonach ein Holzhauer sich drei Wünsche wählen darf und bei der Beratung aus Unvorsichtigkeit einen Aal, seiner dadurch aufgebrachten Frau Stummheit wünscht und ihr schließlich das Mundwerk wieder anwünschen muß, darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Aus solchen Sentenzen, wie sie auch italienische Stücke lieben, ist dieses mit Grétry's tieferen Absichten ja nicht zu verwechselnde Vaudeville-Singspiel hervorgegangen. Es ist nun recht bezeichnend, daß der erwähnte, in Riga gedruckte deutsche Text, der nur Gesänge enthält, textlich mit der Ausgabe von 1772 übereinstimmt bis auf das Schlußvaudeville; dies ist weggelassen und statt dessen ein richtiger Singspielschluß gewählt, der mit den herzlichen Worten abschließt:

»Zufriedenheit ist Glück auf Erden;
Und außer ihr ist alles Tand.«

Das tartarische Gesetz.

Statt eines Singspieldichters hätte Gotter ein tüchtiger Operndichter werden können. Das beweist sein tartarisches Gesetz. Der nach Gozzi

---

1) Namentlich von Marchand, der 1773 einen Textdruck mit Dialog und Noten herausgibt.

2) Riga ohne Jahr, gedruckt bei Gottlob Christian Frölich.

3) Gesammelt gibt Gotter nur Jahrmarkt, Romeo und Julie, und das tartarische Gesetz heraus (1778—79 bei Dyk, Leipzig).

4) .... Eine komische Oper in einem Aufzuge. Eine freye Übersetzung. Berlin bey Christian Friedrich Himburg 1772.

5) Übersetzung 1773.

behandelte Stoff, mit seiner mythologisch geographisch-exotischen Welt, lag ihm jedenfalls besser. Er ist also glücklich ebenfalls, wie es dann Benda wollte, zu den Italienern zurückgekehrt.

Die Handlung ist, namentlich was die Vorfabel anbetrifft, ungemein kompliziert. Ein exotischer Kaufmann hat seine Frau verstoßen, weil sie seine Liebe nicht erwidert. Dies reut ihn, und nach einem exotischen Gesetz muß er einen Hulla finden, der seine Frau heiratet und verstößt, ehe er sie wieder heiraten kann. Er sucht also einen solchen Hulla und findet ihn in der Person eines Saed. Dieser Saed ist Großvezier irgend eines Fürsten gewesen und in Ungnade gefallen. Wie er einem Priester erzählt, hat der König ihm seine Geliebte gezeigt und ihn aufgefordert, ihn unerkannt bei seiner Geliebten einzuführen. Diese, Zenide, die spätere Frau jenes Kaufmanns, hat, ohne zu ahnen, daß der König anwesend ist, aus Scherz den Saed mit dieser königlichen Geliebten aufgezogen, was zur Verbannung des Saed führt. Damals hatte der Vater der Zenide diese an den fremden Kaufmann verheiratet, lauter Zufälligkeiten und Rückwärtsmotivierungen, wie sie gerade im Singspiel unmöglich sind.

Die Verwendung der Musik hat hier vollkommen internationalen Charakter, d. h. sie ist farblos, weder durchgehend ernst noch durchgehend heiter. Man beträgt sich mehrfach etwas wie ungezogene Kinder, bei denen jede zornige Regung in Taten umgesetzt wird, von deren Tragweite Erwachsene doch mehr Kenntnis besitzen sollten. Über allem ist zudem eine Art Philosophie gebreitet, die merkwürdig an die Zauberflöte erinnert. Mir ist es überhaupt bei meinen Exzerpten schon aufgefallen, daß die Freimaurerei[1]) irgendwie auf der Bühne abgefärbt hat. Dagegen ist der Dialog sehr glatt und geschickt und vermeidet in seinen vorsichtig gewählten Worten die unangenehme Empfindsamkeit, wie sie in Julie und Romeo und namentlich im Walder vorherrscht. Dafür allerdings ist auch alles äußerlicher und oberflächlicher gemacht.

Die Einführung der Musik ist dagegen sehr ungeschickt und mangelhaft vom Standpunkt der Singspieltechnik. Viel Szeneriewechsel, alles Gesungene gewissermaßen Abschlußetikette für irgend etwas, was schon passiert ist. Die Empfindung läuft neben und hinter der Handlung her.

Das wichtigste an diesen Untersuchungen bleibt die Erkenntnis, daß das Verständnis für musikdramatische Wirkung sich aus der Schauspieltechnik entwickelt und verloren geht, sobald dieser Zusammenhang aufgehoben wird. Im wesentlichen lehrt diese Untersuchung die Tatsache, daß

1) Schröder beschäftigte sich in seinen letzten Jahren mit einer Geschichte der Freimaurerei.

der eigentliche geistige Mittelpunkt in einem kleineren Theater und durch Mischung von Schauspiel und Singspiel zu erreichen ist, von dem ein Festspielhaus für seltene große Aufführungen zu trennen wäre. Am wichtigsten aber ist, daß die Musik mit dem Dialog zugleich (nur nicht unmusikalisch eins über das andere) eine Gesamtwirkung ausüben kann, sobald die Vorurteile über die Musik und einige Ungeschicklichkeiten der Dialogtechnik vermieden werden. Das, was Wagner durch das Leitmotiv erreichen wollte, kann ebenso durch eine richtige Abwechslung von Dialog und Musik erreicht werden. Wie das dann noch heute geschehen kann, ist Aufgabe einer besonderen Arbeit, die in das Gebiet der Psychologie spielt. Hier sollten nur in Umrissen der Ernst und einige ästhetische Grundsätze eines deutschen Singspiels dargelegt werden.

Anhang I.

(Nach Originaltheaterzetteln.)

Versuch einer Theorie:

Entwicklung des Zweistücksystems aus dem Dreistücksystem.
Aus dem Tanz wird das zur Handlung erweiterte Ballett, an dessen Stelle tritt eine Art Singspiel.

1741. Truppe der Schönemannschen[1]) Gesellschaft. Hamburg.
37 Zettel vom 27. Juni — 8. December
an 20 Abenden 2 Stücke
an 17 Abenden 3 Stücke.
sämtlich »lustige Nachspiele«.
Nachspiele mit Musik: die drei Operisten von Nova Zembla (6. July). Harlekins etc. Hochzeitsschmaus. 13. July. 3. Okt.
Tänze: July 12. 17. August 3. 11. 14. 16. 23. Sept. 6. 20. 27. Okt. 3. 10. 17. Nov. 1. 15. Dec. 5. 7. Im ganzen 17 Tänze.

1747. dieselbe Truppe. 63 Zettel vom 5. April — 21. July. Hamburg.
an 40 Abenden 2 Stücke
an 23 Abenden 3 Stücke
nicht mehr sämmtlich lustige Nachspiele.
Ein Singspiel: Teufel ist los. 29. Juni[2]).
Mit Gesang [beschlossene od. vermischte] Nachspiele: Der Wilde 24. April. Schiffbruch 26. May. Thomas Morus 5. Juni.
Tänze: (auch jetzt zuweilen benannt, zuweilen der Atalanta (5. May.) Gespräch im Reiche der Toten (24. May) beigefügt) am April 5. 7. 8. 11. 12. 13. 19. 21. 27. Juni 12. 16. 22. Im ganzen 20 Tänze.

---

1) Hamburger Stadtbibliothek. Realkatalog KD. Vol. III. S. 90. Genauere Bezeichnungen der Stücke hier unnötig, s. Devrient, Johann Friedrich Schönemann usw. Theatergesch. Forschungen (Litzmann) 1895 Bd. XI. Meine Angaben erfolgen nur nach dem Original.

2) s. Anhang II.

1750. dieselbe Truppe. 28 Zettel v. 21. July –28. August. Hamburg.
lauter 2 Stückaufführungen
Tänze nur am 10. August[1]) u. 24. August (Atalanta).
Singspiel: 26. Aug. Teufel ist los. = 1 Singspiel, 2 Tänze.

1751. dieselbe Truppe. 44 Zettel. 2. Aug.—7. Okt. Hamburg.
lauter 2 Stückaufführungen.
Kein Tanz allein (3. Sept. wieder nach Atalanta).
Spiel mit Gesang 8. Sept. Gratien (mit Singen und Tanzen beschlossen).
Singspiel: »Teufel ist los«. 22. Sept.[2]).

1752. dieselbe Truppe 5 Zettel. 12. Juli—1. Aug. Hamburg.
2 Stücksystem.

1753. dieselbe Truppe 40 Zettel. 13. Aug.— 12. Okt. Hamburg.
2 Stücksystem (einmal Alzire allein).

1754. dieselbe Truppe **85** Zettel. 5. Juni—11. Nov. Hamburg.
2 Stücksystem.
nur 3mal (14. 17. 20. Sept.) ein Stück.
Singspiel: Teufel ist los. (21. July.)
Tanz (15. Aug.) zu Atalanta.

1756. dieselbe Truppe **99** Zettel. 9. Juni—26. November. Hamburg.
2 Stücksystem
an 4 Abenden 1 Stück
an 5 Abenden Tänze.
Ballette: 5. 10. 12. 16. 18. 25. August. 3. 13. 14. 17. 21. 24. 30. Sept. 4. 6. 7. 11. 12. 14. 18. 21. 28. 29. Okt. 5. 17. 18. 24. 26. November = 28 Ballette, 5 Tänze.

1759. Truppe des Gottfried Hinrich Koch[3]) **191** Zettel (Lübeck 34 Vorst. 8. Jan.—27. Febr. Hamburg 157 Vorst. 18. April—28. Dec.).

Schauspiele: Haupt	Stücke	mit 158	Aufführungen
Neben	Stücke	» 112	»
3 Singspiele		» 21	»
8 Stücke mit Gesang		» 26	»
(14) Ballette		» 68	»
	Summa	385	Aufführungen

und zwar: **270** Schauspiele = 2
115 Stücke mit Musik = 1.

Singspiel: Teufel ist los: Lübeck: 17. 24. Jan. Hamburg: 25. Apr., 21. Jun. 1. Aug. 11. Okt.
Lustige Schuster[4]) (2. Teil des Teufel ist los): Lübeck: 18. 25. Jan., 7. 19. Febr. Hamburg: 26. Apr., 7. Mai, 27. Jun., 9. Aug., 5. Nov., 3. Dec.
Jochem Tröbs[4]): Hamburg: 17. 20. Sept., 15. 22. Okt., 26. Nov.
Stücke mit Gesang:
Molière: Sizilianer oder Amor ein Mahler. Lübeck: 28. Jan. Hamburg: 31. Mai, 13. Jul., 12. Nov.

1) Wegen Länge des Stückes wird .... beschlossen.
2) Zwar ohne Datum, aber genau in der Reihe der Aufführungen.
3) In der Gothaer Hofbibliothek. 2 starke Bände.
4) s. Anhang II.

Dancourt: Weinlese. Lübeck: 6. Februar. Hamburg: 1. May, 4. July, 14. Aug., 17. Okt., 16. Nov.

Molière: Der Unbedachtsame oder das Unternehmen zur Unzeit. Lübeck: 12. Febr. Hamburg: 23. Juni, 21. Aug.

Molière: Kranke in der Einbildung. Lübeck: 13. Febr. Hamburg: 26. Juli.

de la Font: Schiffbruch oder Crispins Leichenbegängnis. Hamburg: 11. März, 6. Juli, 29. Aug.

Dancourt: Die blinde Kuh. Hamburg: 21. May, 26. Juni, 31. Aug., 6. Dec.

Poeten nach der Mode. Hamburg: 22. May, 27. Juli, 26. Okt.

Molière: Edelmännische Bürger. Hamburg: 19. Juli.

Ballette (p. = pantomimisch):

(p.) Die gepfändeten Bauern. Lübeck: 8. Januar. Hamburg: 18. März, 15. Aug., 10. Sept., 23. Okt.

Die Tyroler. Lübeck: 16. Jan. Hamburg: 9. May, 12. Juli, 5. Sept. (Das . . .), 18. Okt., 5. Dec.

Der Italienische Windmüller (p.). Lübeck: 22. 27. Jan. Hamburg: 10. Aug., 11. Sept., 12. Okt.

Die Husaren und Panduren (p.). Lübeck: 26. Jan. (p.) Hamburg: 23. April, 13. Aug., 22. Aug., (p.) 4. Okt., 9. Nov., 7. Dec.

Der Kohlenbauer (p.). Lübeck: 30. Jan. (p.) Hamburg: 7. Juni, (p.) 3. Aug. 28., 8. Okt.

(p.) Die Bretschneider. Lübeck: 5. 23. Febr. Hamburg: 1. Juni, 16. Juli, 21. Sept., 7. Nov.

Croatenballet. Lübeck: 14. Febr. Hamburg: 12. Juni, 17. Aug., 9. Okt., 28. Nov.

Ein Gärtnerballet. Lübeck: 16. Febr. Hamburg: 22. Juni, 2. 27. Aug., 6. 26. Sept., 8. Nov.

(p.) Arlekin, ein Tanzmeister. Lübeck: 22. Febr. Hamburg: 19. Juni, 2. Nov.

(p.) Das versteckte Schaaf. (p.) Lübeck: 26. Febr. (p) Hamburg: 25. Juli, 8. Aug., 24. Sept., 19. Nov.

Ein Jägerballet von 8 Personen. Hamburg: 18. April 30., 28. May, 18. Juli, 6. 24. Aug., (das . . .) 19. Sept., 31. Okt.

Ein Ballet. Hamburg: 3. May, 3. Okt.

Der Besenbinder. Hamburg: 16. May.

Ein neues Türkenballet des Sultan im Serail. Hamburg: 6. Juni, 26. Aug., 13. Nov.

1760. dieselbe Truppe. 200 Zettel. Hamburg: 2. Jan.—22. Febr. 37, 9. Apr.—30. Dec. 163 Aufführungen zusammen 200 Aufführungen.

Schauspiele:	Haupt-	Stücke	mit 171	Aufführungen
	Neben-		» 91	»
3 Singspiele			» 17	»
10 Stücke mit Musik			» 26	»
24 Ballette			» 81	»
			= 386	Aufführungen

und **262 Schauspielaufführungen** / 124 Stücken mit Musik } = $\frac{2}{1}$.

3 Singspiele:

Der lustige Schuster zweiter Theil. 14. Jan., 2. Juni, 3. Juli, 3. Sept., 20. Okt.
Der stolze Bauer Jochem Tröbs. 24. 31. Jan., 14. Febr., 8. May, 16. Juni, 16. Juli, 6. Okt.
Teufel ist los. 6. Febr., 30. April, 26. Juni, 20. Aug., 13. Okt.

10 Stücke mit Musik:

Der Unbedachtsame. 4. Jan., 6. Juni, 29. Juli, 26. Sept.
L'isle du Divorce. 21. 28. Jan., 14. Apr., 15. Aug., 16. Okt.
Le nouveau monde. 4. Febr. [13. Febr. lange Bemerkung, kein Wort von Musik], 4. Aug., 30. Sept.
Schiffbruch. 11. April.
Poeten nach der Mode. 2. May, 25. Juli, 20. Nov.
Edelmännische Bürger. 12. May, 9. Juli.
Weinlese. 13. May, 17. Juli, 23. Sept., 5. Dec.
Kranke in der Einbildung. 22. May.
Amor als Mahler. 23. May.
Blinde Kuh. 5. Juni.

24 Ballette:

Der Sultan im Serail. 2. Jan., 28. April, 12. Juni.
Die gepfändeten Bauern. 6. 29. Jan., 3. Juni, 7. Aug. — Als »betrogene Bauern« 28. Okt., 14. Nov.
Der italienische Windmüller. 7. Jan., 7. Febr., 4. Sept.
Die Schiffer. 10. Jan.
Die Bretschneider. 11. Jan., 26. Sept.
Arlekin, ein Tanzmeister, 16. Jan.
Die Tyroler. 17. Jan., 18. Febr., 18. April, 18. Juni, 6. Aug.
Die Croaten. 23. Jan., 22. Aug.
Die Besenbinder. 11. Febr., 19. Juli, 1. August.
Husaren und Panduren. 19. Febr., 24. April, 14. Juli, 11. Aug., 1. Sept., 21. Okt.
Jalousie. 22. Febr., 17. April, 7. Juli.
Vogelfang. 9. 23. April, 19. May, 24. Juli.
Fischerballet. 16. April, 21. May, 7. Juni, 21. Juli, 9. Sept.
Winzer im Weinberg. 1. 5. 16. May, 11. Juni, 26. Aug., 15. Sept.
Jägerballet. 28. May, 10. Juli, 19. Aug., 24. Sept.
Ein Ballet. 29. May, 25. Juni, 13. Aug.
Gärtnerballet. 6. Juni, 1. Okt.
Kohlenbrenner. 13. Juni, 28. Aug. (Kohlenbauer?).
Die Küper. 17. 19. Sept., 9. 29. Okt., 17. Nov., 2. Dec.
Verliebte Schäfer. 8. 15. Okt, 3. 19. Nov., 30. Dec.
Glückliche Liebhaber Scaramouche. 27. Okt., 10. Nov.
Türkenballet. 6. 12. Nov., 1. Dec.
Schmetterling. 13. 26. Nov.
Heuerndte. 24. Nov., 4. Dec.

1762. dieselbe Truppe. Hamburg. 183 Zettel, vom 4. Jan.—26. Febr. 36, vom 14. April—30. Dec. 147 Vorstellungen, zusammen 183 Vorstellungen.

Da Lucretia Romana (6. 10. May) den Abend allein füllt, so ist das Verhältnis

362 Stücke im ganzen,

und zu **249 Schauspielen**

113 + 2 Stücke mit Musik $= \frac{2}{1}$.

4 Singspiele.

Jochem Tröbs. 11. Febr., 3. Juni, 6. Okt.

Verwandelten Weiber. 22. April, 3. Aug., 13. Okt.

Lucretia Romana[1]). 6. 10. May.

Lustige Schuster. 12. May, 10. 16. Juni, 1. Sept., 11. Nov.

10 Stücke mit Musik:

1) Malade imaginaire. 13. Jan., 17. Febr., 29. Juli.
2) Edelmännische Bürger. 27. Januar., 25. Aug., 18. Nov.
3) Amor ein Mahler. 19. Febr., 20. Aug., 30. Nov.
4) Poeten nach der Mode. 20. Apr., 7. Okt.
5) Weinlese. 3. May, 21. Sept., 26. Nov., 3. Dec.
6) Schiffbruch. 9. Juni, 2. Nov.
7) Unbedachtsame. 11. Juni, 8. Sept.
8) Collin Maillard. 2. Sept.
9) L'isle du Divorce. 6. Sept.
10) Vapeurs. 15. 19. Nov.

(28) Ballette:

Besenbinder. 7. Jan.

Aepfeldieb. 8. 15. Jan., 26. Februar, 28. Apr., 20. Okt.

Heuerndte. 11. Jan., 31.(?) Mai, 9. Sept., 11. Okt.

Betrogene Bauern. 14. Jan., 11. Juni, 3. Sept.

Küper. 18. Jan., 26. Apr., 30. Dec.

Matrosen. 19. Jan., 11. May.

Ballet. 20. Jan., 22. Febr., 8. Sept.

Bärenjagd. 21. Jan., 5. Mai.

Listige Bäuerin. 22. Jan., 23. Febr., 29. Apr., 17. Juni. 5. Okt.

Jalousie. 3. 18. Febr., 13. May, 5. 26. Aug.

Bretschneider. 8. Febr.

Vogelfang. 10. Febr., 27. Apr., 17. Sept.

Scaramouche, 12. Febr., 28. Okt.

Bärenzieher. 15. Febr., 14. Juni, 22. Nov.

Panduren in der Garküche. 14. 16. Apr., 25. May.

Verliebte Schäfer. 19. Apr.

Listige und verschlagene Müller. 23. Apr.

Türkenballet. 17. May, 24. Nov.

Verstellte Tanzmeister. 18. Mai, 28. Dec.

Der Richter. 28. May, 7. 21. Juni, 24. Aug., 8. Okt.

(Von 46. Vorstellung hier die Lücke)

Pantomime: Pierot, der unglückliche Wandersmann etc. 25. Juni, 9. 12. Nov.

Faulen Schäfer. 28. Juli, 17. Aug., 13. Sept.

Betrunkene Schweizer. 19. 23. Aug., 24. Sept. (nur Schweizer), 17. Nov.

Italienische Masken. 30. Aug., 20. Sept., 4. Okt., 5. Nov.

---

1) s. Anhang II.

Geduldige Ehemann. 23. 30. Sept.
Chineser. 14. 19. Okt., 1. Nov.
Arlekin und Pierot. 21. 27. Okt., 8. Nov.
Bacchusfest. 29. Nov. = 79 Aufführungen.

4 Singspiele	mit 13	Aufführungen
10 Stücke mit Musik	» 23	»
28 Ballette	» **79**	»

1763. dieselbe Truppe, Hamburg. 144 Zettel. Hamburg 3. Juni—18. Febr. 30 Vorstellungen, 6. April—2. Sept. 101 Vorst. Leipzig 19. Sept. —6. Okt. 13 Vorst.

3 Singspiele	11	Aufführungen
8 Stücke mit Musik	14	»
27 Ballette	85	»

im ganzen 398 Stücke
und von **288 Schauspielen** = $\frac{2}{1}$.
110 Stücke mit Musik

3 Singspiele:
Verwandelten Weiber. Hamburg: 3. Febr., 7. April, 20. Juni. Leipzig: 26. Sept., 3. Okt.
Lustige Schuster. Hamburg: 10. Febr., 8. Juni. Leipzig: 6. Okt.
Jochem Tröbs. Hamburg: 17. Februar, 15. Juni, 21. Juli.

8 Stücke mit Musik:
Unbedachtsame. Hamburg: 11. Jan., 12. Juli.
Malade imaginaire. Hamburg: 17. Jan., 7. Juli.
Die Vapeurs od. die Brunnenkur. Hamburg: 18. Jan., 8. Juli.
Colin Maillard. Hamburg: 14. April.
Poeten nach der Mode. Hamburg: 19. April, 12. August. Leipzig: 27. Sept.
Weinlese. 5. Juli, 24. Aug.
Edelmännische Bürger. Hamburg: 13. Juli.
Amor ein Mahler. Hamburg: 15. Juli.

27 Ballette:
Aepfeldieb. Hamburg: 3. Jan., 28. Juli.
Bacchusfest. Hamburg: 4. Jan., 15. Febr., 2. Juni, 25. Juli.
Chineser. Hamburg: 7. Jan., 4. Febr., 10. Mai, 20. Juli. Leipzig: 2. Okt.
Faulen Schäfer. Hamburg: 10. Jan., 18. Apr. Leipzig: 4. Okt.
Ballet. Hamburg: 11. 26. 27. 28. Jan., 18. 19. 20. Mai, 12. Juli.
Verliebte Schäfer. Hamburg: 12. Jan., 7. Febr., 2. März (— Ballet), 29. Juni, 2. Sept. Leipzig: 19. Sept.
Husaren im Felde. Hamburg: 13. 19. Jan., 18. Febr., 27. Apr., 30. Juni, 27. Juli.
Arlekin und Pierot. Hamburg: 14. Jan., 8. April, 4. Juli, 11. Aug. Leipzig: 22. Sept.
Matros. Hamburg: 24. Jan., 22. April, 16. 23. Aug.
Türkenballet. Hamburg: 31. Jan., 3. Aug.
Glückliche Liebhaber Scaramouche. Hamburg: 9. Februar (nach einer ganz neuen Musik), 16. Mai, 1. Aug.
Bärenjagd. Hamburg: 14. Febr., 5. Mai, 4. Aug. Leipzig: 30. Sept.

Die Schule. Hamburg: 6. 15. April, 6. Mai, 18. Aug.
Richter. Hamburg: 11. April.
Betrogenen Bauern. Hamburg: 13. April, 30. Mai, 29. Juli.
Bärenzieher. Hamburg: 20. April, 14 Juli.
Betrunkene Schweizer. Hamburg: 28. April, 2. Aug.
Listige Bäuerin. Hamburg: 29. Apr., 7. Juni. Leipzig: 27. Sept.
Küper. Hamburg: 3. May, 13. Juni.
Masken. Hamburg: 4. Mai, 8. Juli (italienischen . . .), 25. Aug. (italienischen . . .).
Satyr. Hamburg: 9. 25. Mai, 27. Juni.
Heuerndte. Hamburg: 13. Mai.
Jalousie. 26. Mai, 17. Aug.
Panduren in der Garküche. Hamburg: 6. Juni, 8. Aug.
Besenbinder. Hamburg: 16. Juni, 1. Sept.
Verliebte und verschlagene Müller. Hamburg: 22. Juni, 10. Aug.
Schäferfest. Hamburg: 6. Juli.

1764. dieselbe Truppe, Hamburg. 43 Zettel. 9. Januar—9. März.

3 Singspiele	5	Aufführungen
2 (?) Stücke mit Gesang	5 (?)	»
17 Ballette	19	»

im ganzen 115 Stücke.
von **86 Schauspiele** = $\frac{3}{1}$.
29 Stücke mit Musik

3 Singspiele:
Verwandelten Weiber. 12. Jan., 22. Febr.
Lustige Schuster. 19. Jan.
Jochem Tröbs. 26. Jan., 16. Febr. = 5 Aufführungen.

2 Stücke mit Gesang:
(?) La Servante Justifiee Die Rechtbehaltene Magd. Eine Komödie in einem Ackt, nach einer komischen Oper der Herren Fagan und Favart . . . 31. Jan., 10. Febr.
Philemon und Baucis. 28. Febr., 2. 8. März.

17 Ballette:
Verliebte Schäfer. 9. Jan.
Schäferfest. 11. Jan.
Bärenjagd. 13. Jan.
Panduren in der Garküche. 16. Jan.
Ital. Masken. 18. Jan.
Chineser. 20. Jan.
Küper. 23. Jan.
Schule. 25 Jan.
Listige Bäuerin. 27. Jan., 8. Febr.
Bacchusfest. 6. Febr.
Matros. 9. Febr.
Ungeschickte Gärtner. 13. 24. Febr.
Husaren im Felde. 20. Febr.
Bärenzieher. 23. Febr.
Betrogenen Bauern. 1. März.

Verstellte Tanzmeister. 7. März.
Listige und verschlagene Müller. 9. März.

Mit diesen kurzen Proben dürfte der Anteil der Musik an der deutschen Bühne in jener Zeit bewiesen sein.

Anhang II.

Die Zettel der ersten Singspiele.

I.

Mit Bewilligung . . . wird heute auf d . . . Schönemannschen Schaubühne
in dem Opernhause am Gänsemarkt allhier
Ein in Berlin von einer vornehmen Standesperson aus dem Englischen übersetztes

Lustspiel.

The Devil To Pay
Or
The metamorphosed Wives.
Der Teufel ist los,
oder
Die verwandelten Weiber
vorgestellet werden.

Personen:

Herr Hans von Liebreich, ein gütiger und gastfreyer Edelmann.
Frau von Liebreich, dessen zänkische u. böse Frau.
Jobst, ein Schuflicker und Meistersänger im Junker Hansens Dorfe.
Ein Doktor, der die schwarze Kunst versteht.

Der Kellermeister
Der Kammerdiener
Der Koch
Der Kutscher
Jungfer Anna
Jungfer Trinchen
} Herrn von Liebreichs Gesinde.

Ein blinder Spielmann.

Nachricht:

Dieses Stück, welches durch und durch mit Satyren, Arien, Scherzen und Veränderungen des Theaters angefüllet ist, wird als einer der ersten Versuche von dem Gebrauche des Englischen Theaters auf dem unsrigen hoffentlich ein besonderes Vergnügen erwecken.

Den Beschluß macht ein lustiges Nachspiel
(29. Juni 1747.) Arlekin, die lebendige Uhr.

Außer den im Anhang I erwähnten Aufführungen, die nicht als Singspiele gelten können, sind folgende Premièren [1]) mit der Standfuß-Hillerschen Musik zu verzeichnen:

Leipzig, Theater in Quandts Hof, unter Gottfried Heinrich Koch.
Fr. 6. Okt. 1752.

---

1) Durch Güte des Herrn Schatz-Rostock.

Leipzig, Theater in der Ranstädter Bastei, Okt. 1766.
Lübeck, Theater in der Beckergrube, Mi. 17/Jan. 1759.
Hamburg, Th. an der linken Seite des Dragonerstalles, 25/4. 1759.
Celle, unter Seyler, /XII. 1769.
Wetzlar, unter Seyler, 9. Juli 1771.
Berlin, Th. in der Behrenstraße, unter Koch, Die. 9. Juli 1771.
Hannover, Schröder, /VI. 1773.
Rostock, Sommer 1773.
Leipzig, vor dem Grimmaischen Thor, So. 9./10. 1774.
Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Mi. 20. Juli 1774.
Weimar, Kleines Schloßth. im unteren Saale der Wilhelmsburg, Die 1. März 1774.
Dresden, Churf. sächs. Theater, 1775.
Stuttgart, Th. im Herzogl. Ballhause (Schikanedersche Truppe), /VIII. 1778.
Gotha, Hoftheater. Mo. 25. Mai 1778.
Mannheim (Schützenhaus), Seyler, So. 16. Mai 1779.
Danzig, Schuch. Fr. 27. Aug. 1779.
Frankfurt a. Main, Böhm, 26. Sept. 1780.
Bremen, Abt, Die. 23. Okt. 1781.
Dresden, vor dem schwarzen Thor, Meddox, Do. 27/VI. 1782.
Schwerin, Do. 24. April 1778.
Güstrow, Ges. der Wittwe Koppi, 29. Jan. 1787.
Graz, So. 10. Febr. 1793, usw.

Zum Unterschied derselbe Zettel bei Koch: Dort geht ein Stück von Gellert voraus: 17. Jan. 1759.

Hierauf folget: / Die Comische Opera / The Wives Metamorphos'd / OR / The Devil To Pay / oder Der Teufel ist los. / Aus dem Englischen des Hrn Carl Coffey in Leipzig übersetzt und componirt.

Personen:

Herr Hans v. Liebreich, ein Land-Edelmann, der wegen seiner Gastfreyheit beliebt ist.
Der Kellner, Der Koch, Ein Laquai, Der Kutscher } Bediente des Herrn von Liebreich.
Jobsen Zeckel, ein Schuhflicker u. Liebhaber vom Singen, ein Unterthan des Herrn v. Liebreich.
Ein Zauberer.
Ein blinder Musicante.
Frau von Liebreich, eine stolze, eigensinnige, zänkische schwärmerische Frau.
Bärbel, Märthel } ihre Mägdgen.
Lene, des Schuhflickers Weib, ein einfältiges Bauermägdgen.
Nachbarn.
Geister.

Der Schauplatz wird vielmahl verändert, es werden dabey Ballets getanzt / von Geistern und Bedienten.

Den Beschluß macht ein Schuster-Ballet.

Die Fortsetzung heißt auf den Zetteln wie folgt:

II.

[18. Jan. 1759]

Mit Bewilligung einer Hohen Obrigkeit
wird heute
von den Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsischen
Hof-Comödianten
aufgeführt:

Die Comische Opera:
The Merry Cobler
or
The second Part
Of
The Devil To Pay.
Der lustige Schuster
oder
Der zweite Theil
vom
Teufel ist los.

Eine Nachahmung aus dem Englischen des Hr. Coffey in drey Aufzügen.

Personen:

Herr Hanns von Liebreich, ein würdiger Landedelmann.
Frau von Liebreich.
Hannchen, Kammermädchen der Fr. v. Liebreich.
Jobst Zeckel, der lustige Schuhflicker, ein Unterthan des Herrn von Liebreich.
Lene, Jobstens Weib.
Nickel, Schuhknecht bey Jobsten.

Hammer der Schmidt
Schnips, der Schneider
Zange, der Schlösser
Pfanne, der Kupferschmidt
} Unterthanen des Herrn Liebreich.

Fr. Hammer
Fr. Schnips
Fr. Zange.
Fr. Pfanne
} Weiber der obigen Handwerker.

In diesem Stücke wird ein Ballet von Weibern, und eines von Männern getanzt. Den Beschluß macht ein Ballet von Handwerkern und Landvolk.

Dieses Stück wird Heute zum erstenmale aufgeführt.

Die Bücher von den Arien und Gesängen sind am Eingange gedruckt zu bekommen, für 4 ssl.

III.

[Mo. 17. Sept. 1759.]

Der stolze Bauer Jochem Tröbs / oder / Der vergnügte Baurenstand.
Eine comische Oper in dreyen Aufzügen.

Ein ganz neues Stück, welches heute zum erstenmale aufgeführet wird.

Personen:

Herr von Freudensitz.
Fräulein Juliane.
Jochem Tröbs, ein Bauer, Unterthan des Herrn von Freudensitz.
Trine, dessen Frau.
Claus, ihr Sohn.
Gretel, ihre Tochter.
Herr Urban, Schulmeister u. Hochzeitbitter.
Herr von Plumpwitz, ein Mensch, der sich für einen Edelmann ausgiebt.
Michel, ein Bauer von einem andern Dorfe.

Ein Mohr, Bedienter des Herrn von Freudensitz.
Ein Bauer.
Eine Bauerin.
Ein Zigeuner.
Eine Zigeunerin.
Laufer und andre Bedienten.
Bauern.
Zigeuner.

Der Schausplatz ist in einem Dorfe des Herrn von Freudensitz.

In diesem Stücke, wozu die Mahlereyen nebst vielen Kleidern ganz neu verfertiget worden, kommen folgende Veränderungen der Schaubühne vor:

Erstlich: Eine Gegend auf dem Landgute des Herrn von Freudensitz, bey frühem Morgen; in der ferne sieht man das adeliche Schloß. nahe am Dorfe ein Kohlfeld und ein Hopfenstück, wohin Jochem mit Frau und Kindern zur Arbeit geht.

Zweytens: Eine Bauernstube, in Jochems Behausung.

Drittens: Eine andere angenehme Gegend, ohnweit dem Lustgarten des Herrn von Freudensitz, am Wasser. auf welchem in einem Luftschiffe ein Trupp Zigeuner unter Musik angefahren kommen.

Viertens: Der Eingang in Jochems Bauernhof, wo man durch den offenen Thorweg nach dem Schlosse sehen kann.

Zu Ende jeden Aufzugs wird ein Ballet getanzt:

Nach dem ersten Aufzuge: Eines von Laufern, Mohren und Mägdchen vom Hofe.

Nach dem zweyten: Eines von Zigeuner und Zigeunerinnen.

Nach dem dritten und zum Beschluß: Eines von Bauern und Bauerinnen; welche sich gegen Abend bei einer Vogel- und einer Kletterstange erlustigen: einen Vogel abschießen und sich Gewinnste langen.

Die Arien und Gesänge sind am Eingange für 4 ßl. gedruckt zu bekommen.

Der Text ist von Osten, die Musik von Standfuß. An Aufführungen fand ich bis jetzt außer den schon genannten:

1) Berlin, Th. in der Behrenstraße, Koch, Mo. 14. Okt. 1771.
2) Hannover, Seyler, 14./6. 1771.
3) Wetzlar, Seyler, 20./8. 1771.

IV.

[6. May. 1762.]

Lucretia Romana
Eine comische Opera von dreyen Acten, in einer sogenannten Musica Bernesca.

Nebst einem Prolog,
in einer Comödie von einem Ackt.

Personen:

in der Oper
Tarquinius, der letzte König in Rom.
Sextus, dessen Sohn.
Brutus, General, des Tarquinius heiml. Feind.
Collatinus, römischer Feldherr.
Lucretia, dessen Gemahlin.
Lesbia, eine edle Römerin.
Camilla, der Lucretia Beschließerin.
Furio, des Collatinus Leibkutscher.
Ein Haufen Spinnmägdchen der Lucretia.

aus dem Prolog:
Peter, Großknecht des Pandolph.
Valer, Sohn des Anselm, Bräutigam der Isabelle.
Anselm } Zwey begüterte Leute vom
Pandolph } Lande.
Columbine, Magd des Pandolph.
Isabelle, Tochter des Pandolph.
Lisette, Magd der Isabelle.
Der Kutscher des Pandolph.
Der Schulmeister.
Der Direktor.

Dieses Stück wird heute zum erstenmale aufgeführet. Das Theater wird in demselben verschiedenemal verändert; und zu Ende eines / jeden Ackts von der Oper wird ein Ballet getanzt.

Der Charakter dieser Singspiele wird durch diese Zettel genügend gekennzeichnet.

Anhang III.

Einige Erstaufführungen der Georg Bendaschen Bühnenwerke.[1])

Ariadne auf Naxos. Duodrama mit Musik in 1 Akt.

Dichtung von Joseph Jacob Christian Brandes nach einer Kantate von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Freitag den 27. Januar 1775 (Seyler). — Leipzig, 24. April 1775. — Altenburg, Hoftheater, 11. September 1775. — Dresden, Ch. kl. Theater (Seyler), November 1775. — Gotha, Hoftheater, 28. Dezember 1775. — Berlin, Döbbelin, 23. August 1776. — Dresden, Neues Theater v. d. schwarzen Thor, Juli 1776. — Hamburg, 6. September 1776. — Hannover, Gr. Schloßtheater (Schröder) 27. Dezember 1776. — Güstrow, unter Direktion von Brenner 1777. — Rostock (Hostowsky und Fendler), 13. Juni 1777. — Breslau, 1. Wäser'sche Gesellschaft (Mad. Wäser), 18. März 1778. — Kopenhagen, Ariadne paa Naxios. Christiansborg, 29. Mai 1778. — Bonn, Hoftheater, 27. Oktober 1778. — Mannheim, Schutthaus (Seyler), 30. Oktober 1778. — Stuttgart, Theater im Herzogl. Ballhause, 1778. — Mannheim, Nationaltheater, 9. Dezember 1779. — Wien, K. K. Nationaltheater, 4. Jan. 1780. — Cöln, 15. Juni 1780 (Großmann). — Frankfurt a. M. (Böhm) Sonntag den 25. November 1780. — Pyrmont, 26. Juni 1781. — Paris, Comédie Italienne, 20. Juli 1781. »Arianne abandonnée« franz. v. Dubois. — Wien, Kärtnerthortheater u. D. des Preßburger Theaters August 1781. — Cassel (Großmann), 5. September 1781. — Wien, Theaterpflanzschule v. Müller, 1781. — Bremen, Abt'sche Gesellschaft, 2. November 1781. — Danzig (Schuch), 13. September 1782. — Riga, 5. Oktober (nach unserm Kalender 16.), 1782. — Erfurt, Gesellschaftstheater, 24. Januar 1783. — Stockholm, Munkbrow, 22. Dezember 1786: Ariadne på Naxos, schwedisch v. J. P. Stolpe. — Weimar (Bellomo), 2. Februar 1787. — Güstrow, Theater im Rathhause, Hostowky u. Fendler, 22. Januar 1788. — Rostock, Stadttheater, 22. Januar 1788. — Kopenhagen, kgl. Theater, 30. September 1788. — Oels, Hoftheater, Sonntag den 16. April 1796. — Hamburg, Théatre de

1) Nach Mitteilung des Herrn Schatz-Rostock.

la société française dramatique et lyrique (deutsch), 28. Februar 1803. — Kopenhagen (Arsenal), 19. März 1802. (Operahus) 14. Januar 1811. — Würzburg, priv. fränk. National-Bühne, 16. Dezember 1804. — Berlin (Kgl. Schauspielhaus), 13. Juni 1833. — Halle, Neues Theater der Badeverwaltung, 30. August 1814. — Königsberger Stadttheater, 25. November 1855 usw.

Der Jahrmarkt (Dorfjahrmarkt) (Lucas und Bärbchen).
Text von Friedrich Wilhelm Gotter.

Gotha, Schloßtheater im Ballhause, Freitag den 10. Februar 1775. — Leipzig, im Koch'schen Theater am Ranstädter Thor, 25. April 1775. — Altenburg, Hoftheater, 8. September 1775. — Dresden, Churf. kl. Theater, 26. Okt. 1775 (Prölß). — Hamburg, 8. Mai 1776. — Hannover, 8. Mai 1776 (Schröder). — Dresden, Neues Theater v. d. schwarzen Thor, Mai 1776 (Seyler). Gotha, Hoftheater, 7. Dezember 1776. — Frankfurt a. M. (Seyler, i. Junghofe), 22. Mai 1777. — Leipzig (Bondini), 5. September 1777. — Berlin (Döbbelin), 18. Juni 1778. — Wien, Nationaltheater, 15. April 1779. — Breslau, 14. Oktober 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 13. Februar 1780. — Cassel (Großmann), 12. September 1781. — Frankfurt a. M. (Großmann), 19. Mai 1781. — Pyrmont, 5. Juli 1781 (Großmann). — Riga, Vietinghoff-sches Theat., 12. (23.) Oktober 1782. — Bonn, 3. Februar 1782. — Kaufbeuren (Berner), 13. Juni 1782. — Erfurt, Gesellschaftstheater, 17. Januar 1783. — Danzig (Schuch), 7. August 1783. — Bremen (Abt), 8. Dezember 1783. — Kopenhagen (Markedet, Kgl. Theater paa Kongens Ugstore), 21. November 1788. — München, Nationaltheater, Februar 1791. — Oels, Hoftheater, 7. Januar 1795. — Bremen, Theater a. d. Bastion beim Osterthore, 21. Dezember 1803.

Medea. Drama mit musikalischen Accompagnemento in 1 Akt.
Dichtung von Friedrich Wilhelm Gotter.

Leipzig, im Koch'schen Theater u. D. v. Abel Seyler, Montag den 1. Mai 1775. — Gotha, Hoftheater, 6. Juni 1775. — Altenburg, Hoftheater, 6. September 1775. — Dresden, Kl. churf. sächs. Theater (Seyler), 6. November 1775. — Hamburg, Theater am Gänsemarkt, 10. Dezember 1776. — Berlin, Döbbelin, 26. März 1777. — Frankfurt a. M., Theater im Junghofe (Seyler), 31. Mai 1777. — Mannheim, deutsche Schaubühne (Schütthaus), u. D. v. Marchand, 17. Februar 1778. — Wien u. d. Burg, 5. Dezember 1778. — Mannheim (Seyler), 20. Dezember 1778. — München (Salvator), 13. August 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 30. September 1779 (Seyler), 16. November 1779. — Bremen (Abt), 16. November 1781. — Riga (Vietinghoff'sches Theater) 1./12. März 1783. — Danzig (Schuch), 24. November 1783. — Kopenhagen, 17. Oktober 1788 (Hof- u. Nat.-Theat.). — Güstrow (Fischer), 24. September 1790. — Hannover (Großmann), 17. September 1792. — Altona, Nationaltheater, 31. Mai 1797. — Würzburg, 24. Juli 1805. — Nürnberg den 21. September 1809 [vorher?] — Graz, 7. Juli 1818. — München (am Isarthor), 6. Juni 1818.

Romeo und Julie (Julie und Romeo). Schauspiel mit Gesang in 3 Akten.
Text nach Shakespeares Romeo et Juliet von Friedrich Wilhelm Gotter.

Gotha, Hoftheater, Mittwoch den 25. September 1776. — Dresden (Seyler), Februar 1777. — Frankfurt a. M., 3. Juni 1777 (Seyler). — Ham-

burg (Schröder), 10. Mai 1778. — Mannheim (Seyler), 11. März 1779. — Breslau, 1. Dezember 1780. — Bonn, Hoftheater, Montag den 8. Mai 1782. — Danzig (Schuch), 10. Aug. 1782. — Bremen (Abt), 13. Oktober 1783. — Mannheim, Nat.-Theat., 5. Februar 1784. — Riga. Vietinghoff'sches Theater, 9. 20. Juli 1784. — München (Salvator), 12. Nov. 1784. — Preßburg (Erdödy'sches Theater), 1787. — Hannover (Großmann), 23. November 1787. — Schwerin, Rathhaus, 15. April 1788, do. im Ballhause (Fischer), Juni 1790. — Dresden, Theater v. dem schwarzen Thor, 26. Juni 1788. — Güstrow (Fischer), 15. Oktober 1790. — Oels, Hoftheater, 18. April 1795. — Graz, Freitag den 26. Sept. 1794. — Sibyllenort, Sonntag, 14. März 1801.

Der Holzhauer. Komische Operette in 1 Akt.

Text nach »Le Bûcheron ou les trois souhaits« von Guichard u. Castet, von Fr. W. Gotter.

Gotha, Hoftheater, 2. Januar 1778. — Hamburg, Theater am Gänsemarkt (Schröder), 4. Mai 1778. — Leipzig, 11. Oktober 1779. — Breslau (Wäser), 29. Oktober 1779. — Bonn, Hoftheater, 13. Dezember 1780. — Berlin (Döbbelin), 20. April 1781. — Frankfurt a. M. 21. April 1781 (Großmann). — Mannheim, 5. April 1782, Nat.-Th. — Riga 27. Juni, 8. Juli 1785.

Das tartarische Gesetz. Schauspiel mit Gesang in 2 Akten.

Text nach den glücklichen Bettlern von Gozzi, von Fr. W. Gotter.

Hamburg, Theater am Gänsemarkt (Schröder). 19. Juli 1780. — Weimar, (Bellomo), 28. Dezember 1785. — Mannheim, 4. März 1787.

Pygmalion. Monodrama in 1 Akt.

Text von J. J. Rousseau. Deutsch von Fr. W. Gotter.

Gotha, Hoftheater, 20. September 1779. — Mannheim, Nationaltheater, 28. Januar 1783. — Berlin, Nationaltheater, 29. Januar 1791. — Weimar (Bellomo), 29. Januar 1791. — Leipzig, Theater am Ranstädter Thor, 2. Juni 1799. — Breslau, Königl. Theater, Juli 1799. — Wien, Hofoperntheater, 14. Juni 1801. — Nürnberg, 20. August 1802. — Wien, Theater an der Wien, 13. November 1802. — Würzburg, Churf. Nationalbühne, 28. Dezember 1804. — Bremen, 7. April 1804. — Schwerin, Theater am Ballhaus, 23. April 1813. — Hannover, Schloßtheater, 27. Januar 1815. — Schwerin, Hoftheater, 8. Februar 1836.

Anhang IV.

Cramer, Magazin, 1783. 28ten Julius.

Ueber das einfache Recitativ.

Ein Schreiben von Georg Benda.

Sie wundern sich, wehrtester Freund, daß ich den Dialog in Romeo und Julie, einem durchaus ernsthaften Drama, das die völlige Gestalt einer Oper hat, nicht in Noten gesetzt habe. Ich gestehe Ihnen aufrichtig, daß ich dem Verfasser sehr verbunden bin, daß er den Dialog nicht in Verse gebracht und daß er mich dadurch der Mühe überhoben hat, die Handlung dieses

rührenden Stücks, durch die gewöhnliche vom Gesange sowol als der natürlichen Deklamation entblößte Opernsprache, wovon das mehreste unverstanden verlohren geht, zu schwächen. In Sulzer's allgemeiner Theorie wird uns ein eben so richtiges als trauriges Bild der Ungereimtheiten, die gewöhnlich in den Opern vorkommen, vor Augen gelegt, und zugleich Vorschläge zur Verbesserung derselben gethan. Alles ganz gut. Aber wie kann ich mir eine merkliche Verbesserung der Oper denken, so lange man dieses einfache Recitativ als die herrschende Sprache, von der die ganze Handlung abhängt, darinn duldet? Der Dichter lege so viel Leidenschaft hinein, als er nur immer will; welchen Zwang leidet er doch nicht, wenn man von ihm fordert, daß er diesem, bey einer Oper schon so übel angebrachten langweiligen Recitativ zu Gefallen, jeder Erzählung, jeder Unterredung, jeder Berathschlagung ausweiche, wovon doch oft das eine und das andere nur Einleitung der Entwickelung der vorzustellenden Geschichte, nicht nur nicht leicht zu vermeiden ist, sondern aus dem oft selbst die größten Leidenschaften entstehen, die dann zum Recitativ mit Accompagnement den besten Stoff abgeben. Gewiß, der muß nicht wenig Phlegma besitzen, der sich des Lachens enthalten kann, wenn er zum erstenmale in seinem Leben bei einer bloßen Erzählung, Unterredung oder Berathschlagung durch vorgeschriebene Töne sprechen, die Accorde auf dem Flügel greifen und die Bässe dazu streichen hört. Nur die Sprachen, sagt Rousseau, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten Accent oder etwas singendes haben, schicken sich zum Recitativ. Ohnstreitig hat die italienische Sprache diese Vorzüge vor andern europäischen Sprachen zum Voraus, und doch schlafen wir bei ihren Opernrecitativen ein. Sollte uns dies nicht abschrecken, sie in unsern deutschen Singspielen einzuführen? Noch mehr: Ist nicht selbst in Italien der Anfang eines Recitativs das Signal sur Conversation geworden? Wie sehr ist daher der Sänger zu beklagen, der auf der Liste unserer guten Schauspieler steht, daß er sein Gedächtnis mit Dingen martern muß, die ihm vom Gesang und der natürlichen Sprache gleich weit abführen. Ich bin weit entfernt, dieses simple Recitativ überhaupt zu verwerfen. Bey Oratorien, Kantaten und andern der Music und dem Gesange gewidmeten Stücken, ist es an seinem Ort. Selbst in einem Singspiele kann es bey einzelnen Stellen gute Wirkung thun; nur da, wo es den Platz des ganzen Dialogs einnehmen und die Stelle der zur Behandlung eines Sujets nöthigen natürlichen Sprache vertreten soll, taugt es nichts. Gleichwohl scheint der in einer Oper in Verse gesetzte Dialog und das Heroische des Sujets durchaus musikalische Töne zu fordern. Wie nun? Hier ist freylich kein andrer Rath, als daß die große Oper, worinn einmal das Unnatürliche zur Natur geworden ist, auch ihre mit jenem übereinstimmende Sprache behalte. Wo man die recitirten Worte ohnehin nicht versteht, da mag dann auch die Muse unbestimmt sprechen. Ueberwindung wird es freylich dem Tonkünstler, der das Theater kennt, immer kosten, seine Kunst unter ihre Würde erniedrigt zu sehen. Indessen eine Oper sey Oper! Glauben Sie ja nicht, daß ich etwa aus bloßer Abneigung von dieser Art Singspiele so denke: Gewiß nicht. Ich habe ja, wie Sie wissen, selbst eine italienische Oper gesetzt, ob ich gleich alle die Mängel schon damals für Mängel hielt. Ich würde sogar eine zwote setzen, wenn es von mir verlangt werden sollte. Nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: Die Music verliert selbst, wo man ihr alles aufopfert. Ein Glück für die Music ist es, daß sie diesem Zwange ausweichen kann; daß es mehrere

Gattungen Singspiele giebt. Es giebt eines, wozu die edelsten Sujets aus dem gemeinen Leben hergenommen und durch prosaischen Dialog und natürliche Declamation um desto interessanter werden; wobey selbst der Gesang viel gewinnt. Hat nicht schon das hercische Trauerspiel dem bürgerlichen merklich weichen müssen? Und aus welchem Grunde? Sollte der Tonkünstler hierbey gleichgültig sein? Sollte er diesem Winke nicht folgen, der seiner Kunst so schmeichelhaft ist: Sehen Sie also darinn die Ursache, warum ich bei meinen Arbeiten für das Theater die große Oper mir nicht vorzüglich gewählt habe. Lassen Sie uns nun eine kurze Vergleichung zwischen beyden Gattungen anstellen. Bey der Oper z. E. bricht die Sängerinn in einer Arie in Klagen aus, ich werde gerührt: aber nicht so, wie ich es seyn würde, wenn ich das Vorhergegangene besser verstanden hätte. Bey der andern werde ich durch das Vorhergehende auf eine verständliche Art zum Mitleiden vorbereitet. Dort, wo alles der Music aufgeopfert wird, macht die geschickteste Kehle das beste Glück, wenn sie gleich oft in einer unbeweglichen Maschine steckt. Hier, wo sich Gesang und Handlung bei der Hand führen, wird ein Sänger gesucht, der zugleich mit der Schauspielkunst bekannt ist. Dort wird der Zuhörer bloß bey einzelnen Situationen durch Gesang und Harmonie hingerissen. Hier geschieht es auch bey dem Dialog, wie im Walde[r], wenn man ihn in Recitative gebracht hätte, alles verderbt haben würde. Die Seele, wenn es darauf ankommt, hat ihre eigenen Töne, die sich durch musikalische nicht abmessen lassen. Sollte also ein für das deutsche Theater patriotisch gesinnter Componist, der mehr für das Herz als die Vorurtheile derjenigen schreibt, die nur das für schön halten, was jenseits der Alpen Mode ist, nicht diese Gattung jener mit gutem Grunde vorziehen können? Von dem Recitativ mit Accompagnement, wobey die Music nicht mehr dunkel und zweydeutig spricht, brauche ich Ihnen nichts zu sagen. Der große Eindruck, den es bey allen Arten von Singspielen macht, ist bekannt genug. Sollten diese meine Gedanken Ihren Beifall finden, so ist Ihre eigene Veranlassung, der Sie es zu verdanken haben. Sind Sie andrer Meynung; so widerlegen Sie mich: aber ja nicht eher bis Ihnen das Glück widerfährt, eine Oper zu hören, ohne dabey zu gähnen, oder sich mitten unter dem recitirten Dialog nach dem Anfange einer Arie zu sehnen.

Ich bin usw.

G. Benda.

Anhang V.

(Zur Charakteristik Bendas.)

Bendas Briefe an Gotter[1]).

1.

Inliegenden Brief hab' ich blos in der Absicht beygelegt, damit Sie daraus ersehen, daß der jezige Herzog von Schwerin ein Herr ist, der Talente zu schäzen weiß. Nein, ich werde mit Ihnen nicht hadern, daß Sie für den Schauspieler und nicht für den Sänger gearbeitet haben. Denn wär's umgekehrt, wie leicht würde ich nicht bey einem Wetter, als das jezige ist, in Versuchung gerathen, meine Harmonischen Kräfte noch einmal anzuspannen.

1) Im Besitz der Frau von Zech-Gotha.

Nein, ich will es bey dem tartarischen Geseze bewenden lassen und meine theatralischen Arbeiten mit einem Stücke beschließen, wo ich denke mit Sicherheit sagen zu können: Ende gut, alles gut. — Das, was Sie mir von Iflands Glücke melden, ist für mich etwas ganz neues, weil ich seit geräumer Zeit von Mannheim keine Briefe bekommen und in den Zeitungen, die ich halte, davon nichts gelesen habe. Aus dem wenigen, so Sie mir davon sagen, zu urtheilen, muß ich gestehen, daß diese Begebenheit von einer Art ist, wo man dem Neide selbst etwas zu Gute halten muß. Hätte Ifland die 4000 Gulden in einer Lotterie gewonnen, so würde nur der, der Niemanden als sich etwas gutes gönnt, darüber neidisch seyn. Hier aber, hier kömmt die Eigenliebe mit ins Spiel. Da, wo Mehrere zugleich um Beyfall eifern und nur Einer davon belohnt und zwar auf eine so übermäßige Art belohnt wird, da kann es nicht ohne äußerste Kränkung der Übrigen abgehen. Man mag immer hiebey den Ifland als bloßen Verfasser betrachten (die sind es am wenigsten gewohnt, ihr Glück bey Theatern zu machen). Sie und ich würden bey gleicher[!] Verhältnis der Umstände zwar nicht, wie Beil, fortgehen wollen, aber uns gedemütiget glauben, doch auch so billig seyn und unsern Unwillen nicht gegen den Nehmer sondern gegen die Geber auslassen. So aber gönnen wir einem andern, was wir uns wünschen, nehmen Antheil an Iflands Glücke und wünschen, daß er guten Gebrauch davon machen möge [etc.].

Ronnebg., d. 17. Jan. 1786.

G. Benda.

Beyliegenden Brief behalten Sie nur so lange bis Sie einmal wieder an mich schreiben. Grüßen Sie mir unsern Freund Sulzer und schicken ihn, wo er hingehört, nach Ronneburg.

Es ist hier seit 8 Tagen ein solches Wetter, daß ich mich nach dem Raben sehnen möchte! An Freund Passavy einen Gruß. Nächsten werde ich ihm antworten. [Quer am Rande] Die Herren Matadors in Altenburg wollen mich dahin kommen lassen, um mich wegen eines zu errichtenden Concerts zu consultieren. Allein . . . . . .

2.

Ob ich gleich das Vergnügen gehabt habe, Sie seit ihrem lezteren freundschaftlichen Briefe zusehen, so darf er deswegen nicht unbeantwortet bleiben, wenigstens ganz nicht. Daß ich zu Anfang des Herbstes, wenn ich mich immer, so wie jetzt, befinde, Ohrdruff auf ewig verlaßen werde, ist gewis. Wo ich mich aber fürs erste hinwende, weiß ich noch nicht so recht. Vermutlich nach der Pfaltz; denn ich kann dem Gedanken nicht entsagen, Mannheim noch einmal zusehen. Kehre ich aber nach Ronneburg zurück, so sehe ich es nie wieder, und sterbe, ohne etwas von der Musik, mit welcher ich meine theatralische[n] Arbeiten beschloßen habe, gehört zu haben.

So, liebster Freund, so ist es in Ansehung meiner beschaffen. Was Sie betrift, Ihre Finanzen möchten immer Ihre Ohren mit Taubheit schlagen, könnte ich nur bey meinen Jahren und bey so einer Reise meine eigene Aufwartung entbehren! oder könnten unsrer drey in meiner Schöse bedeckt reisen. Und doch sind alle diese Schwierigkeiten nicht vermögend mich von der Hofnung abzubringen diese Reise in Ihrer Gesellschaft machen zukönnen. Eine Tour Ihrerseits nach Ronneburg würde mich vorm Jahre mehr interesirt haben, wie Sie leicht denken können. Wie sieht es denn damit aus? — — [etc.].

Vor einiger Zeit ging ich mit dem Projekt schwanger, Ihr tartarisches Gesez mit Ihrer Hülfe auf das Gothaische Hoftheater zum Vortheil armer Familien, die sich zu betteln schähmen, zu bringen, und hatte schon die Zenide der Scheidlerin, den Said der Demois. Braun, den Tauhari dem Wunder und die Fatme der Reinhartin zugedacht, mit dem festen Entschluße für meine Mühe keinen Heller zunehmen, und von der Herrschaft weiter nichts als Theater, Garderobbe, Erleuchtung und das Orchester mir zur Disposition auszubitten. Allein — das Blatt ist voll — Leben Sie wohl.

Ich bin von Herzen Ihr aufrichtiger Freund
Ohrd. d. 15. July 86. G. Benda.

3.

Diesmal, liebster Gotter, nur eine kleine Anmerkung, zu welcher mich die in Ihrem Tartarischen Geseze befindliche Romanze veranlaßt: Sie gefällt mir durchgängig sehr wohl; und doch habe ich Schwierigkeiten gefühlt sie ganz in Musik zu sezen; theils weil die nehmliche Melodie nicht auf alle 5 Strophen, die verschiedene Gemütsbewegungen enthalten, passen würde, und theils weil ich langweilig zuwerden befürchtete, wenn ich jeder Strophe eine andere Melodie geben wollte. Ich habe also die 2 ersten Strophen |

1.

Die Undankbare lohnte mir
Mit Thränen und Verachtung;
Verschloß sich stolz in ihr Revier;
Gab meiner Liebe kein Gehör
Und sezte sich zur Gegenwehr,
Bald bittend und bald drohend.

2.

Je heißer ich, je kälter sie;
Ich schmeichelt' ihr und flehte,
Ich fiel vor ihr auf beide Knie,
Ich weinte mir die Augen wund;
Sie stieß mich von sich; einen Hund
Stößt man nicht spröder von sich.
Die Undankbare!
Die Undankbare lohnte mir usw.

als Ariette bearbeitet. Die folgenden 3 Strophen aber:

3.

Da überfiel michs heute Nacht,
Ein andrer sey ihr Abgott.
Kaum hatt' ein Schatten von Verdacht
Sich in mein volles Herz gedrängt;
Wenn Eifersucht ein Fünkchen fängt,
Springt gleich die ganze Mine.

4.

Laut schwur ich, ihr durch lange Qual
Das Leben zu vergiften;
Doch flugs hat in der Rache Wahl

Mich blinder Jähzorn übermannt,
Daß ich sie von mir weggebannt
Nach dem Gebrauch der Tartaren.

5.

Dicht vor ihr Antlitz hab' ich mich
Gestellt mit Henkers Blicken,
Und dreymal: ich verstoße Dich!
Ihr gräßlich in das Ohr geschrien,
Und dreymal vor ihr ausgespien,
Und so das Band zerrissen.

müssen Sie, es thut mir leid, in Prosa übersezen und den Tauhari sprechend klagen lassen. Da Sie hierzu kaum einer kleinen halben Stunde bedürfen, wie wär's, wenn Sie so gut wären und mir es noch heute durch die Botenfrau zukommen ließen?

Da die bösen Fahrwege schwerlich durch Sonne und Luft ausgetrocknet werden möchten, so kann's wohl komen, daß ich Ihren Rath befolgen und erst im December meine Reise nach der Pfaltz antreten werde. Ich möchte die Partitur von Romeo und Julie sehr gerne zum Druck befördern. Erweisen Sie mir doch die Gefälligkeit und fragen Sie den H. Buchh. Dyk, der vor mehreren Jahren den Klavierauszug davon verlegt hat, ob er auch die Partitur (44 Bogen stark) verlegen will? Ich will sie ihm für 16 Ld'or geben. Ich bin von Herzen Ihr aufrichtiger Freund

Ohrd. d. 8ten Oct. 86. G. Benda.

4.

Sollte Ihnen dieser Brief unter angenehmen Entwürfen, auf welche Art Sie den heutigen Nachmittag am vergnügtesten zubringen möchten, zugestellt werden, so seyn Sie so gut und verschieben Sie sie nur auf wenige Augenblicke, wenn Sie den Brief einiger Aufmerksamkeit würdigen wollen, denn, was ich Ihnen melden werde, darf Ihnen nicht gleichgieltig sein. — — — Da bey dem Mannheimer Theater noch alles so ist, wie es war, als ich es das leztemal verlaßen habe, so bin ich nun auch entschloßen, die Reise dahin anzutreten so bald — — so bald Sie wollen. Ja, ja, so bald Sie wollen; denn ich rechne in allem Ernste darauf, daß Sie mich dahin begleiten werden. Da ich mich seit ein paar Jahren, besonders aber seitdem ich von Ronneburg zurückgekomen bin, recht wohl befinde, so will ich dießmal, zumahl da ich nicht über 3 Wochen ausbleiben werde, meine Aufwärterin zurücklaßen. Wenn ich Ihnen nun sage, daß, Sie mögen mitreisen oder nicht, ich kein Pferd mehr oder weniger anspannen laße, so habe ich Ihnen alles gesagt. Wenigstens, hin und her ganz Postfrey, können Sie mir in Ansehung der Finanzen keine Schwierigkeit machen. Entschließen Sie Sich, Liebster Gotter. Die Botenfrau wird gegen 2 Uhr die Antwort abholen. Bringt sie mir ein Nein, so hat sie sich kein freundliches Gesicht von mir zu versprechen. Ich hofe daß Sie vielmehr den Tag zu unsrer Abreise bestimen werden.

Von ganzem Herzen Ihr ergebenster Freund

Ohrdruf, d. 15t. Nov. 86. G. Benda.

Wenn ich mich nur immer so befinde, wie bis hirher, so brauch ich bey unsrer Reise auf kein fremdes Geld zu rechnen. Verstehen Sie mich? — Unser Stück und auch den Pygmalion noch einmahl zu hören und Ihnen

beydes hören zu laßen, ist mein einziger Endzweck. Ein einziger Clavierauszug zahlt mir die Reisekosten.

5.

Endlich, endlich, werden Sie, liebster Freund, bey Eröfnung dieses Briefes sagen. Freylich habe ich mich dieses mahl als einen Faulen correspondenten bewiesen. Künftig will ich mich beßer aufführen und das geschehene wieder gut zumachen suchen; für diesmal melde ich Ihnen nur, daß ich den 4. dieses mit unserm tartarischen Geseze unter dem Schall von Trompeten und Pauken vom Theater abschied genommen habe. Die Musik davon gefiel; wie weit sie gefiel, kann ich nicht sagen, weil ich gleich den Tag nach der Vorstellung, ohne Jemanden von meinen Bekannten zusehen, Mannheim verlaßen habe; das Sujet aber fand man nicht interesßant genug. Sie wißen. daß die Mannheimer sich mehr mit der Musik als dem Theater familiarisirt haben. Bald darauf wurde Romeo, und zwar, wie man mir berichtete, mit einem rasenden Beyfall aufgeführt. Man wunderte sich sehr, daß man mich nicht unter den Zuhörern sah — Ich gehe jetzt einer Jahreszeit entgegen, antwortete ich, wo ich eine Feldblume jeder Oper vorziehe. In Mannheim hab' ich, Dank sey dem Wendlingschen Hause, wo ich mich täglich einfand, die 2 Monate, Januarius und Febr., sehr vergnügt zugebracht. Die Gustel Wendling will auf den künftigen Winter nach Engeland, und brennt vor Begierde Romeo u. Julia, mit Beybehaltung meiner Musik, ins Italienische übersetzt zusehen. Ja, das ist wohl bald gesagt, aber fast unmöglich auszuführen. Der hiesige Hofpoet Verazi, der die deutsche Sprache nicht verstehet, solls übersezen. Weil sie nun weiß, daß ich diese Oper, ins Französische übersezt, besize, so bittet und bittet sie, daß ich Ihnen den Auftrag geben möchte, nach Ohrdruf zu gehen, sie unter meinen Papieren hervorzusuchen und herzuschicken. Ich brauche Ihnen nicht die Schwierigkeiten zusagen, die alle diese Mühe und Weitläufigkeiten vergeblich machen würden. Wenn auch Verazi die Übersezung übernehmen wollte, so müßte ich unumgänglich dabey seyn, und dann bliebe noch immer die Frage, ob wirs zu Stande brächten. Das leichteste, welches mir jedoch viele Arbeit verursachen würde, wäre: den in Verse übersezten Dialog in Musik zu sezen. —

Ich habe nun fast seit 3. Monaten keine Nachricht von Gotha. Was hat man für Nachrichten vom Befinden der Herzogin, wann glaubt man sie wiederzusehen? Legen Sie mich doch unserm theuersten Prinzen zu Füßen. Das Quartal[1]) bitte ich, wie gewöhnlich, dem B..... zuzustellen. Wie lange ich in Heidelberg verbleiben werde weiß ich selber nicht. Meine täglichen Veränderungen sind: mich bald hier bald dort über den Neckar-Fluß zu übersezen, bald diese bald jene Gegend zubesuchen, und, von langen Spaziergängen ermüdet, comme quattre zu eßen. Leben Sie wohl, liebster Gotter. Beschähmen Sie durch einen baldigen Brief die zeitherige Nachläßigkeit

Ihres ergebensten Freundes

Heidelberg d. 21. März 87. G. Benda.

Hier auf der Post weiß man wo ich wohne. Das ausgelegte Porto werde ich zu vergüten nicht vergeßen.

1) Bendas Pension.

6.

Ihr Brief, liebwerthester Freund, war für mich bey meiner jezigen stillen Lebensart eine der angenehmsten Abwechßelungen. Ich werde suchen, deßen Punkte, sowie sie auf einander folgen, zu beantworten: Ihre Anmerkung, die das tartarische Gesez betrifft, ist richtig. Das anschauliche der im verfloßenen Winter gegebenen Opern war nicht nur Ihrem Stücke sondern selbst meiner Musik nachtheilig. Der größte Theil der Theaterfreunde hat beßeres Auge als Gehör. Ists möglich, sagte ich, als ich die Musik von Bellorofonte bey einer Probe mit anhörte, daß man diesen Unsinn auf das Mannheimer Theater zu bringen sich entschließen kann! Laßen sie nur erst, antwortete mir quidam, der neben mir saß, den Flammenspeyenden Drachen, die Furien, das krachende Donnerwetter etc. dazukomen, Sie werden gewis zufrieden seyn.

Wie sehr ich mich über das anhaltende Wohlbefinden unseres theuersten Prinzen freue, brauche ich Sie nicht zu versichern. Von der Zurückkunft der hohen Reisenden hoffe ich in Ihrem nächsten Briefe etwas bestimmteres zu vernehmen. Die Damen mögen immer alles möglich zu machen wißen, so möchten doch die Schwierigkeiten, Romeo etc. ins Italienische zu übersezen, die Oberhand behalten. Wenn sich auch Verazi dieser Arbeit unterziehen wollte, woran ich doch sehr zweifle, so würde er des Zwanges, jeden Vers, jede Phrasie, jeden Abschnitt nach der Musik abzumeßen, bald überdrüßig werden. Der Fall, wo wir mit ihm zusamenkommen und bis zu Ende dieses Geschäftes beysamen bleiben könnten, läßt sich gar nicht denken, oder nur denken.

Dem Verdachte, daß das mir mitgetheilte Portrait, wo nicht alles, doch einige Züge Ihrem Pinsel zu danken hat, werden Sie freilich nicht entgehen. Jeder wird darin Ihre Art zu schildern zufinden glauben. Getrofen! getrofen! — rief ich laut, als ichs durchgelesen hatte. Melden Sie mir doch bald das weitere dieser Geschichte, hauptsächlich aber, wie sich Lynkus dabey benimt. Es sollte ihm schmeicheln, daß das, was man von ihm sagen kann, gewißes Aufsehen macht. —

Sie thun wohl, wenn Sie Ihre Mannh. Freunde nicht länger auf Sich warten lassen. Was mich anbelangt, ich werde Sie, wenn Sie auch komen da ich noch hier bin, am wenigsten genießen. Ich bin um der Pfaltz Willen nach Mannheim gereist; bey Ihnen wird es umgekehrt seyn. Ich habe von Mannheim auf ewig Abschied genomen und werde mich nicht in den Fall begeben ihn noch einmal zunehmen. Allso ein Besuch von Ihnen ist alles worauf ich mich freuen kann und herzlich freuen werde, wenn ich noch so lange hier bleiben sollte. Daß bey Erneuerung der Theatral-contracte 7 Personen, worunter auch der alte Kirchhöfer, sind verabschiedet worden, werden Sie vermutlich schon wißen. Der H. von Dalberg würde wohlthun, wenn er sich selber verabschiedete. Als H. Boßan, der Direktor des hiesigen Schauspiels, erfahren hatte, daß ich hier bin, gieng er zu mir und gab mir ein Frey-Billet mit der Bitte, seine Bühne zu besuchen, so ich auch aus Höflichkeit einigemal gethan habe. Nach Verhältnis seiner Einnahmen könnte seine Gesellschaft schlechter seyn, sowie die Mannheimer nach Proportion der ihrigen beßer sein sollte. Adieu, Bester. Ich schließe diesen langen Brief mit der Hofnung, daß ich bald wieder einen von Ihnen lesen werde und bin von ganzem Herzen Ihr treuer Freund

Heidelberg, d. 4. April 87. G. Benda.

7.

[1787, zwischen April und Juni.]

Endlich, liebster Freund, endlich hab' ich nach einer beynahe 4 Monathlangen Abwesenheit meine lezte Reise nach und aus der Pfalz glücklich und zwar so glücklich vollendet, daß mir binnen dieser ganzen Zeit keine Ader wehgethan hat. Seit vielen Jahren war diese Reise die erste, wo ich, mit Steinschmerzen ganz verschohnt [etc.].

Da ich der Wendlingschen Familie, Ihrem lezteren Briefe zufolge, die Hoffnung gemacht habe, daß Sie sie den nächsten Sommer besuchen werden, so wird ihr die Nachricht von meiner Abreise sehr unangenehm gewesen seyn; denn sie hoffte, daß ich daselbst Ihre Ankunft erwarten würde. Mit schwehrem Herzen wird sie den Gedanken aufgeben, Romeo ins Italienische übersetzt zu sehen. Ich würde freylich was darum geben, wenn es geschehen könnte. Daran ist aber nicht zudenken, wenn ich auch dabey zu entbehren wäre. Von dem Mannheimer Theater, diesem ansehnlichen Körper ohne Kopf, hätte ich Ihnen mancherley zu sagen. Ich glaube aber seit einiger Zeit bemerkt zu haben, daß die Schaubühne überhaupt nicht mehr die Reize für Sie hat, die sie vormals hatte. Ich habe nichts dawider, denn von mir ist sie nun ganz verabschiedet. Von unserm tartarischen Geseze muß ich Ihnen doch noch etwas sagen: Die Aufführung derselben muß der Theater-Kasse eine ansehnliche recette eingetragen haben, denn das Haus war sehr voll. Dabey ließ es der Theaterintendant und der Componist bewenden. Jener hat von diesem und dieser von jenem weiter nichts verlangt. Das darf Sie nicht befremden, lieber Gotter; denn alle Singstücke, die daselbst auf das Theater gebracht werden, erhält man gegen Abschriftgebühren von andern Theatern, die Carnevals-Zeit ausgenomen, wo große anschauliche Paradestücke gegeben werden, und wo dem Componisten für eines dergleichen 10 Louisd'or ausgesezt sind. Kurz, ich habe meine Musik wieder mit nach Hause gebracht, so wie ehedem die von Pygmalion nach zweimaliger Vorstellung. Den Besiz dieser Musik hat das Theater blos dem Beck zu danken, der sich in die Rolle verliebt hatte und nicht ruhte, bis sie mir abgekauft wurde. Ist es Ihnen noch immer ein Ernst, Mannheim noch in diesem Jahre zubesuchen? Wann wird die Herrschaft erwartet? Was hat sich seit Ihrer letzteren Nachrichten in Gotha zugetragen? etc.

8.

Je weniger ich, liebster Freund, am vorigen Mitwoch einen Brief von Ihnen zu bekommen vermuthete, je angenehmer war er mir und wenn er weiter nichts als die Nachricht von unsers theuersten Prinzen Wohlbefinden enthalten hätte. Wie vergnügter bin ich, als wenn ich keinen Schein sehe, der mir, ihn zu überleben, drohen könnte.

Das beygelegte hab' ich mit Theilnehmung gelesen. Mein Neffe hat aus mehr als einer Ursache wohlgethan, daß er seine bisherige Pariser Geschichte durch den Druck bekannt gemacht hat. Ich bin auf den weiteren Erfolg der Sache sehr begierig. Wo mag er wohl jetzt seyn? Nach dem Mannheimer Theater zu urtheilen, erreichen freilich alle chicanen Deutscher Direkteurs die Ränke der Pariser Opern-Direktion nicht, denn ich bin gewis, daß man mir in Mannheim keine Schwierigkeiten entgegen sezen würde, wenn ich auch jedes Viertheljahr daselbst eine neue Oper auf das Theater bringen wollte; die

dasige Direktion würde für diese ihre condescendance nicht einmal einen Dank von mir verlangen. Nicht wahr? — etc.

Ohrdruff d. 20. Juni 1787.

9.

Ich habe in meinen vorigen Briefen vergeßen Sie zu ersuchen, daß, wenn Sie nach Mannheim schreiben, Sie meiner auf keine Art erwähnen. Ich habe meine Ursachen dazu. Wie? Die Zeitungen kündigen uns die Errichtung eines glänzenden Theaters zu Berlin an, und Sie — Sie sagen mir nichts davon? — Soeben hab' ich die Wiederholung dieser Nachricht gelesen. Kömt die Sache zu Stande, so wird sie unter dem Schuze des Königs gewiß auf einen permanenten Fuß gesezt, und alsdann — Wer ist wohl geschickter Pläne zu theatralischen Produkten zuentwerfen als Engel? Wer wird sie beßer ausarbeiten als Gotter? Sie sehen also, daß ich Ihnen schon eine Stelle dabey zugedacht habe. He! was sagen Sie dazu? Das wäre nun für Sie so eine Lockspeise wie für den Fisch das Wasser.

Ohrdruff, d. 15. Dec. 1787.

10.

Vielleicht sollte ich, liebwerthester Freund, zu einer Zeit, wo die merkwürdigsten Ereignisse gewiß Ihre ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen, Sie mit Briefen verschonen; mit Briefen, die, von einem Landmanne geschrieben, für den Städter nichts interessantes enthalten können. Auch komme ich mir vor, als käme ich mit einem Sperling angestiegen, indem sie staunend einen Adler anschauen. Gleichwohl müßte ich mir Vorwürfe machen, wenn ich Ihren lieben Brief noch länger unbeantwortet liegen ließe. Als Sie ihn schrieben, (O, wie schnell folgen die unerwartetsten Begebenheiten aufeinander!) lebte noch Ludwigs Wittwe; noch hatten Marat und Egalite ihren verdienten Lohn nicht empfangen; noch ließ sich niemand den Gedanken einfallen, daß die Franzosen, zum Beschluß des Feldzugs Landau entsezen und die Deutschen, die schon vor 3 wo nicht vor 4 Jahren auf Paris losgehen wollten zurückschlagen würden. Selbst in seiner jezigen politischen Krankheit zeigt Frankreich, wie mächtig es sey, und was es koste, ein Volk zu bezwingen, das für sein Vaterland zu fechten glaubt! nur befürchte ich daß die tapfern Patriotten, wie sichs wohl am Ende zeigen könnte, nicht für die Freyheit, sondern blos für den Ehrgeiz einiger Bösewichter, die gegenwärtig die Souveraine Gewalt ausüben, gefochten und so viel Bluts vergossen haben! Auch Republiken haben ihre Tyrannen.

Man spricht unter den fürchterlichsten Zurüstungen von Frieden; Nein, das Interesse der an diesem Kriege Theilnehmenden Mächte ist zu sehr verwickelt, als daß ein baldiger und dauerhafter Friede zu hoffen wäre. Bisher sang der Frankreicher ça ira, jezt singt er gar, ça va; und endlich wird man sich genöthigt sehen mit den Königsmördern zu unterhandeln, wenn in dem nächsten Feldzuge nichts entscheidendes geschieht.

Wir werden sehen, was unsere neuen Generale thun werden. — Nein, lieber Gotter, bis auf Ihren Brief war der Tod der Fr. von Lichtenstein noch nicht zu meinen Ohren gekommen. Wer hätte ihr einst gesagt, daß der Abgott ihres Herzens einst die Quelle ihrer bittersten Leiden werden würde! —

Was giebt den Bürger Passavy an! Sie haben ihn nicht verstanden; das, worauf er sich was zu Gute thut, ist, daß er etwa um ein Jahr älter

ist, als sein Freund Benda. Sagen Sie ihm, ich sei weit entfernt, ihm seine Ancienneté streitig zu machen; aber bereit wäre ich, ihn bey der ersten Ankündigung des Friedens nach Paris zu begleiten. Das Reisegeld liegt parat. Immer möglich, daß eine Französin in seinem geschwächten Nervensysteme eine heilsame Würkung hervorbringen wird.

Mit Zerstörung meiner alten Maschine geht es, gottlob, ziemlich langsam; wenigstens kömmt mir vor, als wenn sich mein Geist, der Bewohner derselben, nach keinem bessern Quartier sehnte. — Entfernung von Verdruß, Kummer und Sorgen, nebst ein Bischen Philosophie sind das ganze Geheimnis langer zu leben und immer jung zu bleiben, das ich Ihnen mittheilen kann.

Es sind, wenn ich nicht irre, 40 Jahre verflossen, seit ich die am Landtage zu Altenburg und Gotha aufgeführte und ursprünglich zu einem Geburtstage des vorigen Herzogs bestimmt gewesene Cantate von Rom, wo ich sie verfertigt, nach Gotha geschickt hatte. Kein Wunder daß hiervon keine Nota in meinem Gedächtnis zurückgeblieben ist. Gleichwohl möchte ich gern dieses verjährte Ding durchsehen, um zu wissen, was ich vor 40. Jahren geleistet habe. Übrigens ist mir angenehm, daß ich für meinen vorigen Herrn etwas gesezt habe, wovon man auch unter dem jezigen, und zwar gar bey einem Landtagsfeste, Gebrauch machen kann. Freylich hab' ichs meinen Freunden Gotter und Reinhardt (denn ich erinnere mich lezterem die Partitur davon gegeben zu haben) zu verdanken.

Ey! Sie sagen mir etwas, das mir erstaunlich auffällt! Wie! Fünfzehn Jahre wären hingegangen, seit ich meine Stelle niedergelegt habe? Gott! wie schnell folgt ein Jahr auf das andere! Allso hätte ich, so wie ich mich fühle, mein Amt bis auf diese Stunde verwalten können. Ob ich aber einen solchen Zeitraum vergnügt zugebracht — oder ob ich so lange gelebt hätte; daran zweifle ich, und dieser Zweifel gereicht zu meiner Beruhigung und zur Vermehrung meiner Zufriedenheit. Freylich habe ich zu früh aufgehört, mich mit der Musik zu beschäftigen; müßte aber weit zurückgehen, wenn ich Ihnen alle die Ursachen sagen wollte, die mich nach und nach zu dieser Unthätigkeit führten. Ich schließe mit dem wärmsten Dank, daß Sie, mich bey meinen lieben Gothaischen Zeitgenoßen in Andenken zubringen, für mich die Güte hatten und bin, was ich von jeher war,

Köstritz den 23. Febr. 94. Ihr aufrichtigster Freund

G. Benda.

Sollten Sie an H. Beck schreiben, so schlagen Sie ihm eine Reise nach Berlin vor; wir wollen dort den Pygmalion aufs Theater bringen.

Ich, Adolf Hermann Fritz Brückner, bin geboren am 1. Nov. 1878 in Leipzig als Sohn des praktischen Arztes Dr. Gustav Adolf Brückner, besuchte in Leipzig das Staatsgymnasium (Abgangszeugnis Ostern 1897) und das Konservatorium, in letzterem erhielt ich als Violoncellist (1894) ein Abgangszeugnis. Meine Universitätsstudien betrieb ich in Zürich, München, Leipzig und Rostock und hörte die Kollegs der Herren Professoren Bächtold, Morf, Kretzschmar, Riemann, Witkowsky, Heinze, Barth, Golther, Erhardt, Thierfelder.